H. Pohsner

Allgemeine

Geschichte der Musik

von den frühesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten; nebst

Biographieen

der berühmtesten musikalischen Componisten und Schriftsteller.

Thomas Busby,
Doctor der Musik.

Aus dem Englischen übersetzt und mit einigen Anmerkungen und Zusätzen begleitet

von

Christian Friedrich Michaelis.

In zwei Bänden.

Erster Band.

Leipzig, 1821.
In der Baumgärtnerschen Buchhandlung.

Vorrede
des Englischen Verfassers.

In der Bestimmung des Werths oder der Wirkungen einer besondern Kunst, scheinen Schriftsteller zur Ueberschätzung oder zur übertriebenen Herabsetzung ihrer Ansprüche auf Bearbeitung und Begünstigung, mehr als zu irgend einem andern Fehler, geneigt zu seyn. Diese Bemerkung gilt mit besonderer Kraft von Untersuchungen über die Eigenschaften der Musik. Behandelt von einem erklärten Theoretiker oder wissenschaftlich gebildeten Liebhaber, werden Harmonie und Melodie leicht eine moralische und intellectuelle Wichtigkeit annehmen, — das Herz zu rühren, zu veredeln, und das Gemüth zu erbauen; während sie, in dem Urtheile, eines mit ihren Grundregeln unbekannten Schriftstellers, der ihre wahren, wiewohl beschränkten, Ansprüche nicht kennt, vielleicht zu leeren Erholungsmitteln herabsinken, oder von seinem Kaltsinn als bloße Verstandesunterhaltungen betrachtet, wenig

werth scheinen, vom Philosophen cultivirt zu werden, oder die Mußestunden des denkenden Theils der Gesellschaft auszufüllen. Ein geschickter Schriftsteller unsers Landes *) behauptet, daß Musik edle Empfindungen wecke, und die Seele mit großen Ideen erfülle, während ein Klassiker einer benachbarten Nation sagt, Harmonie strebe nur dem Ohre zu gefallen, und schicke sich blos zur Unterhaltung müssiger und schlaffer Menschen **). Aber sicher hat keiner von diesen speculativen Köpfen völlig Recht. Die Wahrheit liegt zwischen den Extremen, die sie behaupten. Wenn die Musik nicht auf den Werth der Sittenlehre, der Staatswirthschaftslehre oder der Naturlehre Anspruch macht, so gibt sie doch weder der Schönheit der fantasiereichen Poesie, noch der Würde der edlern Gattungen der Architektur Etwas nach. Wenn liebliche Verse und lebhafte Schilderungen den Sinn einnehmen und die Einbildungskraft bezaubern, und Tempel und Paläste uns Bilder von Ebenmaaß und Hohheit darstellen, so ist die musikalische Composition fähig, unserm Ohre zu schmeicheln, unsre feinsten Gefühle zu wecken, und die Seele zu erheben.

Empfänglich für die Wirkungen der Harmonie,

*) Addison Spectator No. 405.

**) Fenelon. Abh. üb. Beredsamkeit.

und nicht unbekannt mit dem Gegenstande ihrer Regeln, bin ich leicht veranlaßt worden, verschiedene Monate der Geschichte einer Kunst zu widmen, deren Fortschritte und Eigenschaften die Gelehrten aller Jahrhunderte zu untersuchen und zu erklären nicht verschmäht haben; und ich darf wohl gestehen, daß dieß Geschäft nicht ohne einen Grad Zutrauen in die Fähigkeiten unternommen wurde, die ein ununterbrochenes vieljähriges Studium erwerben konnte.

Wahrscheinlich wird es Manchem zweifelhaft scheinen, ob, da das Publikum bereits zwei Englische Geschichten der Musik besitzt, das gegenwärtige Unternehmen nöthig war: und beträfe die Frage blos die Sache des Verdienstes, so möchte sie bald durch die anerkannten Ansprüche der hier gemeinten Werke entschieden seyn. Wenn man aber bedenkt, daß Dr. Burney's Arbeit vier starke Quartbände, und die von Sir John Hawkins fünf solche einnimmt, und wenn sich zeigen wird, daß nicht nur alle erforderlichen Punkte, welche diese Schriftsteller berühren, sondern auch mannichfaltige, mit dem neuern Zustande der Musik in diesem und andern Ländern zusammenhangende, hinzugefügte Umstände, hier in zwei Octavbänden umfaßt sind, so wird die Zweckmäßigkeit, den Freunden und Pflegern der Tonkunst eine Geschichte

derselben nach diesem Maaßstabe zu liefern, schwerlich verkannt werden.

Ob es gleich bei zwei so achtbaren Schriftstellern vor mir, als die erwähnten, natürlich, wo nicht unerläßlich war, von den durch den weiten Umfang ihres Gegenstandes und die allgemeine Richtigkeit ihrer Kritik dargebotenen Materialien einigen Gebrauch zu machen, so bin ich doch, wie ich hoffe, sparsam mit der Aneignung ihrer Ideen, und gewissenhaft mit der Annahme ihres Ausdrucks umgegangen, und habe mich mit gebührender Sorgfalt gehütet, nicht in sklavische Nachahmung zu verfallen. Allein während jeder Eingriff in Hawkins's und Burney's Eigenthum, es betreffe Gedanken oder Ausdruck, abgeleugnet wird, dürfte es doch vielleicht nicht unschicklich oder unnöthig seyn, die Unbefangenheit der Leser mit meinen gelegentlichen Abweichungen von den Meinungen jener Männer auszusöhnen. Die beste Schutzrede indessen für die Abweichung von solchen Vorgängern wird aus dem Nachdenken, welches gleich freimüthige und wohl überlegte Kritiken eingab, und aus der Unabhängigkeit hergenommen, welche zu denselben Muth machte.

Aber das gegenwärtige Werk unterscheidet sich nicht weniger in seinen kritischen Bemerkungen, als

in seinem Plan und seiner Ausführung von den verschiedenen Englischen und ausländischen Geschichten der Musik, die ihm vorausgegangen sind. Bestimmt sowohl zur Unterhaltung des gewöhnlichen, als zur Belehrung des wißbegierigen Lesers, ist es sparsam beschwert mit den trockenen und uninteressanten Theorien der alten Forscher, und verweilt lieber bei neuern, einladendern und die Aufmerksamkeit belohnendern Gegenständen, bei der Erzählung anziehender Begebenheiten, und bei der Untersuchung, welche der wahren Wissenschaft, und bei dem Lobe, das außerordentlichen Talenten gebühret.

Nichts desto weniger sind die verschiedenen Arten der Griechischen und Römischen, der Jüdischen und Christlichen Musik betrachtet, und ihre verschiedenen Grundsätze aufgestellt und erörtert worden. Der Charakter und die Fähigkeiten der alten Instrumente, und die Geschicklichkeiten Derer, welche sich im Gesange oder auf Instrumenten auszeichneten, schienen auch der Bemerkung werth, so wie die der alten Melopöie beigelegten Wirkungen, und diejenigen, welche nachmals die zur Zeit der ersten Contrapunktisten bekannten harmonischen Verbindungen hervorbrachten.

Von den nachher folgenden praktischen Musikern und theoretischen Schriftstellern sind die vor-

nehmsten ehrenvoll ausgezeichnet, ihre Verdienste geprüft, und die Verbindlichkeiten, welche die musikalische Wissenschaft gegen ihren Fleiß und Talente hat, geduldig erforscht, und getreu bestimmt worden. Den neuern Meistern von Bedeutung wurde eine noch genauere Aufmerksamkeit gewidmet. Ihre verhältnißmäßigen Ansprüche sind abgewägt und entschieden, und die Gelehrsamkeit und der Geschmack derselben und ihres Zeitalters sind durch mannichfaltige Beispiele erläutert worden.

Doch indem ich gern der Meinung beitrete, daß andre Länder die Lorberkränze, die sie tragen, verdient haben, habe ich nicht die von England erworbenen Kränze (Kränze, die nach Verdienst gepflegt, so lange, als die von Italien oder Teutschland, blühen werden) übersehen, obgleich dem höchsten auswärtigen Verdienst seine gebührende Ehre ertheilt worden ist. Die lobpreisende Erwähnung eines Tallis, eines Orlando Gibbons, oder eines Blow, steht im Gleichgewicht mit dem gerechten Lobe eines Orlando Lasso, eines Gluck, oder eines Steffani. Wenn dem Leben und den Werken des unvergleichlichen Purcell ein ausgezeichnetes und ganzes Kapitel gewidmet ist, so hat Händel's erhabenes Genie eine gleiche Huldigung empfangen; und Haydn und

Mozart, Arne und Arnold, Boyce und Battishill, waren es werth, drei besondere Kapitel einzunehmen.

Eine vollständige Schilderung der letztern sechs Componisten war in der That um so nothwendiger, weil sie von Sir John Hawkins nicht einmal genannt sind; und als Dr. Burney schrieb, waren ihre Laufbahnen noch nicht geschlossen. Dem Einen dieser Zierden meiner Zeit meine besondre Aufmerksamkeit zu widmen, nöthigten mich zwei Gründe: die Größe seiner Verdienste, und die flüchtige, ich möchte sagen, unedelmüthige Erwähnung, die der letzte unsrer zwei musikalischen Geschichtschreiber von seinen Verdiensten macht. Dr. Arne besaß Talente vom ersten Range, und ein Englischer Zeitgenosse, (noch dazu sein Schüler!) würde, wenn er ihm einen Kranz geflochten hätte, seine eigene Ehre erhöht haben *).

Als ich zuerst meine angehäuften Materialien, eine so große und verschiedenartige, einheimische und ausländische, Masse, überblickte, bemerkte ich wohl,

*) Burney's dreijähriger, von dem Componisten des Comus genossener Unterricht war, wie es scheint, eben so wenig hinreichend, seinem Gemüth den liebenswürdigen Edelsinn (liberality), als den praktischen Geschmack, seines berühmten Lehrers einzuflößen.

daß ein gewisser Grad Beharrlichkeit nöthig wäre, die geringern, in Gesellschaft mit Beispielen von höherem Verdienste zu erscheinen, noch am meisten würdigen Verfasser zu prüfen, — und ein gewisser Scharfsinn, sie zu unterscheiden, zu sondern und zu ordnen, zu billigen und auszulesen. Jeder aufgenommene Meister konnte nicht ein Diamant vom ersten Glanze seyn: aber in einem Werke, das nach seinem Umfange Auswahl in seinen Gegenständen forderte, war zu erwarten, daß Jeder zu dem allgemeinen Glanze des Schmuckkästchens beitragen würde.

Diese Auswahl zu treffen, war wenigstens ein etwas mühsames Geschäft. Das Urtheil unbefangen zu erhalten, um nach Grundsätzen zu verwerfen und anzunehmen; in dem einen Falle dem Einflusse eines überschätzten Namens zu widerstehen; in dem andern das Vorurtheil gegen veraltete Vortrefflichkeit zu besiegen; über einen Verfasser nach seinem Verdienst, nicht nach seinem Ruf, zu entscheiden; den hervorragenden Vorfällen Zusammenhang und Ordnung zu geben, und mit Einsicht wegzulassen, was eine kurze, doch ziemlich umfassende Geschichte mehr überladen, als ausstatten würde; dieß erforderte vielleicht nicht nur viel Geduld, sondern auch ein wenig Geschicklichkeit. Für

die Italiänische und Englische Oper war eine anhaltende und feine Aufmerksamkeit erforderlich; und neuere Teutsche und Englische Kirchenmusik verlangte eine nicht minder sorgfältige Ueberlegung. Diese sowohl, als der allgemeine Zustand der Musik in England von ihrer frühesten Cultur an, bis auf die gegenwärtige Zeit, sind gehörig beachtet worden.

So ist nun zur allgemeinen Bequemlichkeit der Gegenstand dieses Unternehmens auf den hier sich darbietenden Umfang beschränkt, und folglich das Werk um einen viel mäßigern Preis, als die genannten Werke geliefert worden. Wahrheit und Gerechtigkeit werden meine Behauptung bestätigen, daß nichts zur Belehrung des Lesers Wesentliches weggeblieben, nichts vergessen ist, wodurch nöthige Kenntnisse mitgetheilt oder geschmackvolle Wißbegierde befriedigt werden konnte; nichts übersehen ist, das zu belehren oder zu unterhalten fähig war.

Um ferner diese annehmlichen Zwecke zu befördern, sind häufige Anmerkungen beigefügt worden. Während einige derselben verwandte Erzählungen oder Erläuterungen über den Text enthalten, werden andre als kritische Erklärungen und schickliche Auslegungen unterrichten, und als interessante Anekdoten unterhalten.

Wie weit diese verschiedenen willkommenen Absichten wirklich erreicht worden sind, bleibt dem Ermessen des Publikums zur Entscheidung überlassen. Zur Entschuldigung der Mängel seines Werks kann der Verfasser blos die Eile anführen, in der es hervorgebracht werden mußte. Ehemals in seinem Dictionary of Music und neuerlich in seiner Musical Grammar angekündigt, wurde die lange versprochene Geschichte der Musik zu oft verlangt, um nicht die, welche mit der Herausgabe derselben zu thun hatten, zur Beschleunigung ihrer Erscheinung anzutreiben; und so ist fast das Ganze des Gegenstandes currente calamo geschrieben, und den Augenblick, als es zu Papier gebracht war, in die Druckerei geschickt worden.

Wenn in einem unter solchen Umständen verfaßten Werke der Stil nicht völlig gleich befunden werden, wenn der Ausdruck bald zu weitläuftig, bald zu kurz seyn, wenn der Gedanke nicht immer genau, die Sprache nicht gleichförmig gewählt seyn sollte, so wird die Billigkeit den dringenden Umständen Etwas nachsehen, und die Kritik ihr Bedauern zwischen den Mängeln des Verfassers, und zwischen der Unbequemlichkeit, die er zu überwinden hatte, zu theilen wissen.

Chiswick, Juli, 1819.

Vorbericht

des Uebersetzers.

Das Werk, welches ich hier übersetzt liefere, führt den Titel: A general history of Music, from the earliest times to the present; comprising the Lives of eminent composers and musical writers. The whole accompanied with notes and observations, critical and illustrative. By Thomas Busby, Mus, Doc. Author of a musical dictionary, musical grammar, translation of Lucretius etc. etc. In two Volumes. London, printed for G. and W. B. Whittaker etc. 1819. gr. 8. (I. Band XII u. 552 S. II. Band 523 Seiten). Ich hoffe, daß Leser von Einsicht, von wissenschaftlichem Interesse für den Gegenstand, und von Unbefangenheit, dasjenige, was der Verfasser selbst zum Vortheil seiner Arbeit sagt, bestätigt finden, und sie mit Beifall aufnehmen werden. Ich habe nur selten Anlaß gefunden, mir in der Uebersetzung einige Abkürzung zu erlauben, wie besonders in dem Kapitel von den öffentlichen

Spielen der Alten, welche fast zu umständlich behandelt schienen; nichts aber ist dem Leser entzogen worden, was nur einigermaßen mit der Hauptmaterie zusammenhing. Wo möglich, habe ich auch fremden Versen (nach dem Beispiele des Verfassers) eine Uebersetzung beigefügt. Mit dem Anhange dessen, was sich in Cicero über musikalische Gegenstände findet, und mit dem aus Gervasoni's Teoria etc. (1812) gezogenen Abrisse der allgemeinen Geschichte der Musik, besonders in Hinsicht Italiens, wünschte ich zur Vollständigkeit der hierher gehörigen Notizen Etwas beizutragen. Das kleine Register über die wichtigsten Namen und Sachen, welches ich zu diesem Bande entworfen habe, und dergleichen auch dem andern angehängt werden soll, kann wenigstens das Nachschlagen erleichtern. Der 2te Band wird dem gegenwärtigen bald, wenigstens zu Ostern, nachfolgen.

Leipzig, im October, 1820.

Inhalt
des ersten Bandes.

Seite

Geschichte der Musik.

Erstes Kapitel.

Ursprung und früher Fortschritt der Musik.

Bei Betrachtung des Ursprungs der Musik findet sich ein Schriftsteller am Rande eines gränzenlosen, unbekannten Oceans, eines Oceans, dem er sich anzuvertrauen fürchtet, weil er zu seiner Leitung weder Compaß, noch Karte, noch Polarstern hat. Hält er sich an die Küste, so findet er nichts Neues dem Vorrath der vorhandenen Nachrichten beizufügen, oder die Wißbegier zu befriedigen; wagt er sich in die weite offene See der Muthmaßungen, so ist er verloren. Er kann nicht hoffen, daß ihn das Glück auf seinem Wege an ein neues Festland oder ein unbesuchtes Eiland treiben werde; er ist auf einer Entdeckungsreise in den Gegenden der Einbildungskraft, und außer dem eigentlichen Gebiete der Wahrheit und Wirklichkeit.

Jeder, der die Richtigkeit dieser Bemerkungen bezweifeln sollte, wird bald zu einer festen Meinung gelangen, wenn er die gemeldeten Wirkungen der alten Musik mit der unvollkommenen Kenntniß vergleicht, die wir nicht blos von den Aegyptischen und Griechischen Instrumenten, sondern auch von dem System, nach welchem diese Instrumente gestimmt, und von der Art, wie sie gespielt

wurden, besitzen. Und noch mehr wird er sich von ihrer Wahrheit überzeugen, wenn er die mancherlei Fabeln in Vergleichung zieht, mit denen man die erste Entstehung der künstlichen Musik zu erklären versucht hat. Eine dieser phantastischen Erzählungen gibt die Ehre ihrer Abkunft dem Trismegistus oder dem dreifach berühmten Aegyptischen Merkur. „Der Nil," sagt Apollodorus, „nachdem er das ganze Aegyptische Land überschwemmt hatte und wieder in seine natürlichen Gränzen zurückgetreten war, ließ am Ufer eine große Menge todter Thiere mannichfaltiger Art zurück, und unter andern eine Schildkröte, deren Fleisch von der Sonne ausgetrocknet und verzehrt war, so daß nichts in der Schale als Nerven, Sehnen und Knorpel übrig blieben, welche, durch Vertrocknung gespannt und zusammengezogen, klingend geworden waren. Merkur, der an den Ufern des Flusses hinwandelte, stieß zufällig seinen Fuß an die Schale dieser Schildkröte, und war erfreut über den Ton, den sie von sich gab, und durch Nachdenken hierüber kam er auf die Erfindung der Lyra, eines Instruments, das er nachher in der Gestalt einer, mit den getrockneten Sehnen todter Thiere bezogenen, Schildkröte bildete."

Die Flöte, oder Monaulos, war, zufolge Plutarch's, die Erfindung Apollo's, während Athenäus (in Juba's Theatergeschichte) ihren Ursprung dem grossen Aegyptischen Herrscher und Gesetzgeber, Osiris, zuschreibt. Sie soll zuerst die Gestalt vom Horn eines Stiers gehabt haben; und Apuleius, der

von ihrem Gebrauch bei den Mysterien der Isis redet, nennt sie die gebogene oder krumme Flöte.

Was die Formen dieser Instrumente betrifft, wer auch immer die erste rohe Idee zum Bau und zur Wirkung der Lyra angegeben haben mag, so nahm er höchst wahrscheinlich die annähernden Begriffe von den Schwingungen einer gespannten Saite: und es läßt sich natürlich annehmen, daß die Flöte, in ihrer ursprünglichen Einfachheit, nur eine leichte Verbesserung an dem pfeifenden Rohr des Feldes zum Grunde hatte. Dieser Meinung finden wir den erhabenen Dichter Lucretius, außer dem kein alter Philosoph mit einem durchdringenderen Blick die Natur und ihre Geheimnisse betrachtete *).

Et Zephyri cava per calamorum sibila primum
Agresteis docuere cavas inflare cicutas,
Inde minutatim dulceis didicere querelas,
Tibia quas fundit digitis pulsata canentum,
Avia per nemora, ac sylvas saltusque reperta,
Per loca pastorum deserta, atque otia dia.

Lib. V. v. 1381.

*) Nachdem Dr. Burney, nach allen von ihm gesehenen Vorstellungen der Flöte, sie krumm und ziemlich gleich den natürlichen Hörnern gebildet gefunden hatte, nahm er an, die ersten Instrumente der Flötengattung seyen von den Hörnern todter Thiere entstanden; aber ein solcher Grund hätte einen so forschenden Geist, wie den seinigen, nicht befriedigen sollen. Abbildungen krummer Flöten beweisen wohl, daß solche Flöten im Gebrauch gewesen sind; aber nicht, daß sie die erste Art Flöten waren. Das Horn, das zufällig den lebendigen Hauch empfing, mochte die Idee der Schalmei und Trompete an die Hand gegeben haben; aber das Schilfrohr, eine schon von der Natur gebildete Flöte, durch den vorbeiwehenden Wind angehaucht, verbreitete seine Melodie, und überließ dem Menschen nur die Vervollkommnung der gehörten Musik.

Und der Zephyre Säuseln durch hohle Rohre des Schilfes
Lehrte den Landmann zuerst auf hohlen Pfeifen zu blasen;
Denn allmählich erlernt' er die süßen klagenden Weisen,
Welche die Flöte ergießt, berührt von den Fingern des Spieler,
Durch die entfernten Hain' und Waldgebirge ertönend,
Durch Einöden der Hirten in Stunden göttlicher Muße.

Aber so frühzeitig auch die ersten musikalischen Instrumente entstanden seyn mögen, so ging doch ohne Zweifel ihrer Erfindung der Gebrauch der natürlichen Menschenstimme vorher. Vocalmusik war ein Geschenk der Natur, und eine der Aufnahme derselben günstige Empfänglichkeit eine unerworbene Eigenschaft des Gehörs. Allein zu welcher Zeit die Vocalmusik eine Art systematischer Regelmäßigkeit der Töne oder Intervalle angenommen habe, bleibt und muß immer eine unauflösliche Aufgabe bleiben. Doch ist eine Thatsache ziemlich gewiß, daß Vocalmusik ohne Hülfe der Instrumente nicht auf eine feste Regel gebracht werden konnte. Eine wilde und rohe Aufeinanderfolge von Tönen mochte die ungeleitete Stimme wohl hervorzubringen im Stande seyn; aber ohne Instrumente den Entfernungen (Intervallen) derselben Ordnung, Festigkeit und mechanische Bestimmtheit zu geben, ihre Abstufungen zu bestimmen, und, mit einem Wort, eine genaue und verständliche Tonleiter (scala) zu bilden, konnten die Töne an sich, ob sie gleich dem rohen ungebildeten Ohre angenehm seyn mochten, doch nicht von dem Geiste verstanden, und daher nicht vom Gemüthe innig empfunden werden.

Wenn ich sage, daß Vocalmusik eine Gabe der Na-

tur war, so meine ich nicht, daß sie ganz unentlehnt, völlig unabhängig vom Beispiel gewesen sey. Die Noten der Vögel, als eine lebendige Melodie, eine keiner Veränderung unterworfene Melodie, die eben so beständig als angenehm den Sinn begrüßt, mußte wohl die menschliche Nachahmung erwecken. Dieser Gedanke ergriff auch den Dichter mächtig, dessen Verse oben angeführt wurden.

At liquidas avium voces imitarier ore
Ante fuit multo, quam laevia carmina cantu
Concelebrare homines possent, auresque iuvare.

L. V. 1377.

Aber die fließenden Stimmen der Vögel ahmten um vieles
Früher die Menschen nach, bevor sie liebliche Lieder
Anzustimmen vermochten, und Aller Ohren ergetzten.

Die Meinung, daß der Mensch seinen ersten musikalischen Unterricht von Vögeln erhielt, gewinnt nicht wenig Bestätigung aus der Thatsache, daß die meisten gefiederten Sänger sich durch eigenthümliche und ausschließende Gattungen des Gesangs unterscheiden. Die Melodie der Amsel besteht nicht nur aus gewissen Elementen einer unserer zwei neuern Tonleitern, sondern aus den eigentlichen Noten dieser Scala, welche in Verbindung ihre Grundharmonie bilden. Sie sind folgende:



Der Gesang des Kukuks besteht bekanntlich aus zwei Noten:



Und Kircher hat in seiner Musurgia die Melodieen von andern Vogelarten gegeben, die sein scharfsinniger Fleiß entdecken und auf Regeln bringen konnte.

Nachdem ich hinlänglich Grund zu der Annahme gegeben habe, daß die Melodie der Menschenstimme von lebenden Mustern entlehnt worden, und daß, obgleich ihr roher Zustand dem Gebrauch der Instrumente vorherging, doch die Musik der Menschenstimme durch kein System bestimmt werden konnte, ehe die mechanische Hervorbringung und Modulation des Tones die Mittel zur Ordnung und Festsetzung der Intervalle verschafft hatte; so betrifft die zunächst sich darbietende Untersuchung die Erfinder und Verbesserer jener alten Instrumente, deren Ursprung wir am besten auszuspüren fähig sind. Unter diesen waren die Pfeife und die Lyra (Leier) gewiß die ersten, deren man sich bediente; und obgleich

*) Hier haben wir den Grund- oder Hauptton mit seiner Terz, Quinte und Octave, d. h. den vollständigen, harmonischen Accord von G.

*) Hier haben wir die Terz und Quinte des Haupttons, d. h. zwei Bestandtheile des gemeinen Accords oder der Harmonie von G.

die Geschichte von der Schildkrötenschale *) mit Recht zu bezweifeln ist, so ist es doch nicht nöthig, den Merkur der so lange genossenen Ehre, als ursprünglichen Verfertigers des letztern Instruments, zu berauben. Es war im Jahre der Welt 2000, als es hervorgebracht wurde, eine Entfernung der Zeit, die den Alterthumsforschern eben so sehr die erste Form der Lyra entzogen, als sie ihre Untersuchung über die erste Anzahl ihrer Saiten vereitelt hat. Einige Schriftsteller behaupten, daß sie nur drei Saiten hatte, und daß der Erfinder sie eben so viel Jahrszeiten, dem Sommer, Winter und Frühling verglich, indem er die hohe dem ersten, die tiefe dem zweiten, und die mittlere dem dritten zueignete. Andere legen dieser Lyra vier Saiten bei; die erste und vierte bildeten Octaven gegen einander; die zweite war eine Quarte von der ersten, die vierte dasselbe Intervall von der dritten, und das von der zweiten zur dritten war ein ganzer Ton **). Andere behaupten

*) Es ist bemerkenswerth, daß die alten Bildsäulen des Apollo, des Orpheus und Anderer, auf Basreliefs, alten Steintafeln, Münzen und geschnittenen Steinen, nicht alle die Voraussetzung begünstigen, daß die Lyra aus einer Schildkrötenschale gebildet worden sey. Wenn ein einzelnes Beispiel dieses Instruments, von dem ein Theil aus einer Schildkrötenschale besteht, wirklich in Rom vorhanden ist, so findet man andere daselbst aus den parallel stehenden Beinen einer Ziege gebildet, und wieder andere aus den Hörnern eines Stiers. Isaac Vossius behauptet, der Zustand dieser übrig gebliebenen Denkmäler des Alterthums sei kaum von der Art, die wirklichen Gestalten der alten Cithara oder Lyra beweisen zu können.

**) Das heißt, die beiden äußersten eingeschlossen (welches die gewöhnliche Art der musikalischen Rechnung ist), bestanden

wieder, daß Merkur's Lyra sieben Saiten hatte. Die Wißbegierde zu befriedigen, und die Leser zu überzeugen, wie nöthig es sei, Vieles dem alten Geiste der Erdichtung einzuräumen (selbst in der historischen Erzählung), wird es hinreichen, wenn ich ihnen die uns von Nikomachus, einem Nachfolger des Pythagoras, hinterlassene Nachricht mittheile. „Die aus der Schale gebildete Lyra wurde von Merkur erfunden, und die Kunst, sie zu spielen, so wie er sie für sieben Saiten eingerichtet hatte, dem Orpheus überliefert; Orpheus theilte ihren Gebrauch dem Thamyris und Linus mit, von denen der letztere den Herkules unterrichtete, von welchem das Geheimniß auf den Thebaner Amphion überging, der nach den sieben Saiten der Lyra die sieben Thore von Theben bauete."

Der nämliche Verfasser berichtet uns ferner, Orpheus sei nachher von den Thracischen Weibern getödtet worden; sie haben seine Lyra in das Meer geworfen, und sie sei nachmals bei Antissa, einer Stadt in Lesbos, herangetrieben worden; gewisse Fischer, die sie fanden, haben sie dem Terpander übergeben, welcher sie, ausnehmend verbessert, nach Aegypten gebracht, den Aegyptischen Priestern gezeigt, und sich die Ehre ihrer Erfindung angemaaßt habe.

Die Pfeife, das einfachste, und wahrscheinlich das erste musikalische Instrument, wird mehrern Erfindern zugeschrieben, wie Apollo, Pan, Orpheus, Linus und vielen andern verehrten Pflegern und Beschützern der Mu-

die Töne dieser vier Saiten aus der Prime, Quarte, Quinte und Octave, von der Octave, in welcher sie lagen.

ff. Einige Schriftsteller legen die Ehre, Pfeifen von verschiedener Länge zu einem Instrumente verbunden zu haben, dem Marsyas, Andere dem Silenus bei. Aber Virgil scheint die Sache zu entscheiden, wenn er sagt:

Pan primus calamos cera coniungere plures
Instituit. Eclog. II. 32,

Mehrere Rohre mit Wachs zu verbinden, hat Pan erst
Uns gelehrt. —

Von Isidor, Bischof von Sevilla, und Andern nach ihm, wird dieß Instrument (das häufig in Alterthums-sammlungen vorgestellt ist) Pandorium genannt, während es andere Schriftsteller Syringa oder Syrinx nennen *).

Ein Instrument von über ein Gestell gespannten Saiten, die durch ihre verschiedene Spannung unterschiedene Töne anzugeben fähig waren, oder eine mit Löchern in gleichen Entfernungen versehene Pfeife, sind Instrumente, deren einfache Formen und Kräfte wir, auch ohne Belehrung durch übrig gebliebene alte Denkmäler, leicht begreifen können; und daher sprach ich lieber von ihnen eher, als von denen, die wir in den Mosaischen Büchern oder in den weniger alten Theilen der heiligen Geschichte erwähnt finden; Instrumenten, mit deren Gestalt und Bau die Uebersetzer so wenig bekannt waren, daß sie sich genöthigt sahen, die Hebräischen Benennun-

*) So benannt von Syrinx, einer Nymphe in Arkadien. Pan verliebte sich in sie; aber sie entfloh seinen Umarmungen, und wurde auf ihr eigenes Verlangen von den Göttern in ein Rohr, Namens Syrinx, verwandelt. Pan machte sich eine Pfeife aus dem Rohr, in welches seine Lieblingsnymphe verwandelt worden war. Ovid's Metamorph. I. 691.

gen, nicht sowohl einem gegründeten und bewährten Begriffe von den benannten Gegenständen, als nur ihren eigenen Ideen von denselben, am nächsten zu bringen; Ideen, die von gegenwärtigen Gegenständen entlehnt, und folglich unzuverlässig waren, um richtige Begriffe von den besprochenen Sachen zu gewähren. *).

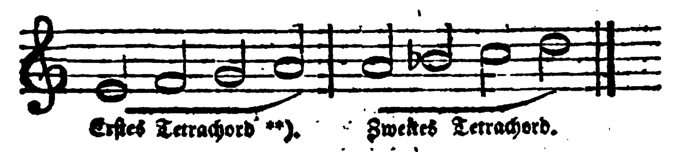
Jede regelmäßige Einrichtung eines musikalischen Instruments, wie der Lyra oder der Pfeife, setzt ein System voraus; und ein einmal errichtetes System öffnet den Weg zur Hervorbringung der unterscheidbaren Folge von Tönen, welche die Melodie bildet. Die Melodie muß jedoch eine lange Zeit unbestimmt, flüchtig und schwankend gewesen seyn, weil erst spät nachher die Notenschrift erfunden worden ist. Es erhellt nicht aus der Geschichte, daß die Aegyptier, Phönicier, Hebräer, oder irgend ein anderes altes Volk, die Griechen und Römer ausgenommen, musikalische Charaktere oder Schriftzeichen hatten, und selbst diese konnten sich keiner bessern Sinnbilder des Tons rühmen, als der Buchstaben ihres Alphabets, welche ihnen auch zu Zahlzeichen und chronologischen Angaben dienten. Die Kunst der Notirung wurde nichts desto weniger von den Griechen verstanden, so lange die Löcher der Flöte und die Saiten der Lyra noch gering an der Anzahl waren, und folglich ehe sie daran dachten, die Octave jedes Tons einfach durch dasselbe Zeichen auszudrücken. Das Dia-

*) Wie sehr würden sich diejenigen täuschen, welche die von Denen, als deren Vater Jubal vorgestellt wird, gespielte Orgel mit dem bei uns so benannten Instrumente vergleichen wollten!

tessaron oder die Quarte war die beständige Begränzung der Scala, deren Extreme fixirt oder soni stabiles, obgleich die Zwischentöne veränderlich oder soni mutabiles waren: und die verschiedenen Regeln, nach denen die Zwischensaiten gestimmt wurden, bildeten die verschiedenen genera oder mancherlei Systeme der abgestuften Töne *).

Die erste Verbesserung an dem Tetrachord oder der Quarte scheint gewesen zu seyn, daß man darauf ein verbundenes Tetrachord bauete, welcher Zusatz die Reihe zu einem Heptachord oder einer Scale von sieben Tönen ausdehnte. Die letzte Saite dieses Heptachords wurde von Terpander beigefügt, und dies System, als der zweite Zustand der Lyra betrachtet, mit seinem Namen bezeichnet. Es war folgendes:

Terpander's System in heutiger Notenschrift.



*) Daß das Diatessaron oder die Quarte ein Lieblings- und wichtiges Intervall in der alten Musik war, erhellt daraus, daß das große System von zwei Octaven aus fünf solchen Tetrachorden zusammengesetzt worden ist.

**) Hier sind acht Noten; da aber der letzte Ton des ersten dieser Tetrachorde derselbe mit dem ersten des zweiten Tetrachords ist, so ist offenbar, daß eine Saite für den Schluß des einen und für den Anfang des andern hinlänglich gewesen wäre. Es leuchtet auch ein, daß die zwei in einem gemeinschaftlichen Tone (A) zusammentreffenden Tetrachotde schicklich verbundene Tetrachorde heißen, zum Un-

Man wird bemerken, daß jedes dieser Tetrachorde aus dem Intervall eines halben Tones besteht; worauf zwei ganze Töne folgen. Aber es gab drei verschiedene Systeme von Quarten: eins, in welchem der halbe Ton zwischen der ersten und zweiten Saite war, wie oben; eins, worin er zwischen der zweiten und dritten sich befand; und eins, in dem er zwischen der dritten und vierten Saite war.


Beispiel.

Halber Ton. Halber Ton. Halber Ton.

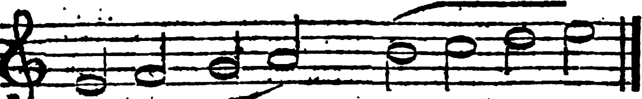
1. und 2. Saite. 2. u. 3. Saite. 3. u. 4. Saite.

Zu Terpanders viersaitiger Lyra kämen nachher noch zwei andere Tetrachorde; und sie fuhr fort, bis zur Zeit des Philolaus allmählich verbessert zu werden, als das Genie des Pythagoras die Octave nicht nur regulirte und ordnete, sondern auch die Verhältnisse der Consonanzen untersuchte, und darthat, daß die Gründe der

terschiede von einem getrennten Tetrachorde, d. i. von zwei Tetrachorden, bei welchen der erste Ton des zweiten eine Stufe höher, als der vierte des ersten ist, wie in folgendem Beispiel:

Getrenntes Tetrachord.

Erstes Tetrachord. Zweites Tetrachord.



Der Ton, welcher den letzten der ersten vier, und den ersten der zweiten vier von dem verbundenen Tetrachord ausmacht, wurde der mittelste, mese chorda, genannt.

wohlklingenden Ordnungen tiefer lägen; als man geglaubt hatte. Die Gelegenheit zu seiner Entdeckung ist zu merkwürdig und interessant, um übergangen zu werden.

„Pythagoras,“ sagt Stanley in seiner Geschichte der Philosophie, „war in tiefem Nachdenken, ob er irgend ein festes und untrügliches Hülfsmittel für das Ohr, wie Zirkel und Lineal und Dioptra für das Gesicht, oder eine Wage oder Maaß für das Gefühl, erfinden könnte, als er bei einer Schmiede vorbeiging, und durch einen glücklichen Zufall die Schläge der eisernen Hämmer auf den Ambos mit einander in allen Verbindungen, eine einzige ausgenommen, höchst consonirende Töne geben hörte. Er bemerkte in derselben diese drei Accorde, die Diapason (Octave), die Diapente (Quinte), und die Diatessaron (Quarte). Aber er fand die Zusammensetzung der Diatessaron und der Diapente dissonirend. Da er erkannte, daß diese neue Einsicht unmittelbar von Gott käme, so eilte er voll Begeisterung in die Schmiede; er fand durch verschiedene Versuche die Verschiedenheit der Töne in Uebereinstimmung mit dem Gewicht der Hämmer, und nicht mit der Kraft der Schlagenden, auch nicht mit der Art der Hämmer, oder mit dem Wenden des Eisens, das gehämmert wurde; und nachdem er das Gewicht der Hämmer sorgfältig aufgenommen hatte, ging er geradeswegs nach Hause, und band an einem an die Wände befestigten, aus einem Winkel des Zimmers zum andern reichenden Balken (damit von daher kein Unterschied entstände oder aus der Verschiedenheit der Balken zu besorgen wäre) vier Saiten von der nämlichen Substanz, Länge und Structur, hängte an eine jede ein ver-

schiedenes Gewicht, das er an dem untern Ende befestigte, und machte die Länge der Saiten ganz gleich; dann griff er die Saiten je zwei und zwei auf einmal wechselsweise, und fand die erwähnten Accorde, jeden in seiner eigenen Verbindung: denn er entdeckte, daß diejenige, welche von dem größten Gewicht gespannt war, in Verhältniß zu der, die das kleinste zog, eine Diapason (Octave) angab. Das größte Gewicht betrug 12 Pfund, das kleinste sechs; daher entschied er, daß die Diapason in einer doppelten Proportion bestände, welche die Gewichte selbst zeigten. Zunächst fand er, daß die größte zu der kleinsten, außer einer, welche acht Pfund hatte, eine Diapente (Quinte) hören ließ; daher schloß er, diese bestehe in der Proportion sesquialtera (von anderthalb), in welcher die Gewichte zu einander standen; aber zu der, welche geringer als diese an Gewicht, jedoch größer als die Uebrigen war, nämlich von neun Pfund, gab die Saite, wie er fand, eine Diatessaron (Quarte); und er entdeckte, daß, im Verhältniß zu den Gewichten, dieser Accord sesquitertia (viertehalb) betrug, welche Saite von neun Pfund natürlich sesquialtera zu der geringsten ist; denn neun zu sechs verhalten sich so, d. h. sesquialtera, wie die geringste, außer einer, welche acht Pfund hat, zu derjenigen sich verhielt, die das Gewicht von sechs, in Proportion von sesquitertia hatte; und 12 zu 8 ist sesquialtera; und die mittelste Saite zwischen Diapente und Diatessaron, wobei die Diapente die Diatessaron übertrifft, ergibt sich in der Proportion von sesquioctaua oder in dem Verhältniß, worin 9 zu 8 steht. Das System von beiden wurde Diapason ge-

nannt, d. h. beides der Diapente und der Diatessaron zusammen verbunden, als Doppelproportion, ist zusammengesetzt aus sesquialtera und sesquitertia; so wie 12, 8, 6 oder im Gegentheil Diatessaron und Diapente, so ist die doppelte Proportion aus sesquitertia und sesquialtera (viertehalb und anderthalb) zusammengesetzt, wie 12, 9, 6 in dieser Ordnung genommen *)."

„Indem er Hand und Ohr auf die angehängten Gewichte anwandte, und durch sie die Verhältnisse der Verwandtschaften bestätigte, trug er sinnreich das gemeinschaftliche Resultat der Saiten am Querbalken auf den Rücken eines Instruments über, welches er Chordotonos nannte; und um die Saiten den Gewichten proportionirlich aufzuspannen, erfand er Pflöcke, durch deren Drehen er sie nach Belieben anspannte oder nachließ. Indem er aus dieser Grundlage eine untrügliche Regel machte, dehnte er das Experiment auf mancherlei Instrumente, sowohl Pfeifen und Flöten, als Saiteninstrumente aus, und er fand, daß dieser durch Zahlen gemachte Schluß in allen unveränderlich übereinstimmte **)."

*) Einige Dunkelheit, die in dieser Nachricht liegt, habe ich selbst mit Vergleichung der lateinischen Uebersetzung des Stanley nicht überwinden können.

A. d. U.

**) Andere Schriftsteller schreiben die Entdeckung der Consonanzen dem Diokles zu, der, wie sie erzählen, bei einer Töpferwerkstatt vorbeiging, und, zufällig mit seinem Stock an einige leere Gefäße stoßend, den Unterschied der tiefen und hohen Töne, nach Verhältniß der Schläge an Gefäße von verschiedener Größe bemerkte, woher er die Proportionen der Musik zu erforschen Anlaß nahm, die er so, wie oben angegeben ist, auffand. Aber die allgemeinste Meinung legt die Erfindung dem Pythagoras bei. Wem sie auch immer

Bis zur Zeit dieses grossen Philosophen und intellectuellen Mystikers war die festgesetzte Abstufung oder Ordnung der Töne diejenige, welche alte und neue Schriftsteller die diatonische, als durch Töne fortschreitend, nennen; d. h. in Rücksicht auf einen festgesetzten Hauptton eine Fortschreitung vom Einklange zu seiner Quarte durch zwei ganze Töne und einen halben, wovon zwei getrennte Tetrachorde unsere Octave in der harten Tonart bilden, und anerkannt sehr natürlich und dem Ohre angenehm sind *). Verfeinerung und Liebe zum Neuen jedoch bildeten durch eine verschiedene Eintheilung der Bestandtheile jedes der Tetrachorde eine andere Reihe der Fortschreitung, welcher man, wegen ihrer geschmeidigen Natur, den Namen der chromatischen gab; und zu dieser fügten sie eine noch feinere, die enharmonische, hinzu.

Im diatonischen Geschlecht **) ging die Melodie durch zwei Halbtöne und zwei ganze Töne, z. B.

zukomme, ihre Wichtigkeit ist groß, da sie beweist, daß die Consonanz nach geometrischen Principien sich finden läßt, deren Betrachtung und deren Anwendung zur Prüfung der Schönheit und Harmonie ein von dem blos durch den äussern Sinn empfangenen abgesondertes und verschiedenes Vergnügen ist.

*) Zwei getrennte Tetrachorde, oder diatonische Octave.

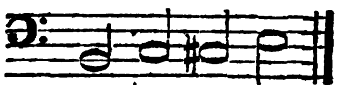
(Modus maior. Harte Tonart.)

Erstes Tetrachord. Zweites Tetrachord.

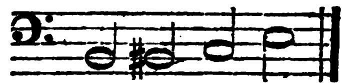
**) Diatonisch genannt, weil darin eine Aufeinanderfolge von zwei ganzen Tönen enthalten ist.



Das chromatische *) schritt durch zwei auf einander folgende Halbtöne und eine kleine Terz, wie



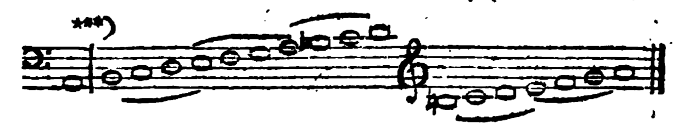
Das enharmonische **) schritt durch zwei Vierteltöne und eine große Terz, z. B.



Die Darlegung dieser Systeme wird zugleich ihre Stufen und die Ordnung derselben übersehen lassen.

Diatonisches Geschlecht oder diatonische Scala.

***)

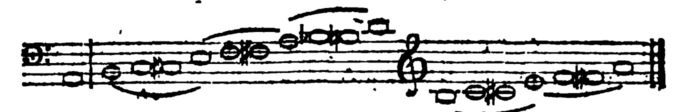


*) Dieß Klanggeschlecht, das mittlere zwischen dem diatonischen und enharmonischen, hat, nach Marcianus Capella und Bryennius, seinen Namen von dem griechischen Worte Chroma, d. h. Farbe.

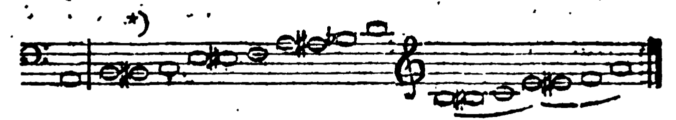
**) Das enharmonische Tetrachord wird oft von Aristoxenus und Andern schlechthin Harmonie, d. h. wohlgeordnet, genannt.

***) Diese Note, Proslambanomenos genannt, wurde am Anfang jeder Scala in der Tiefe beigefügt, und bildete eine Art Grund für die ganze Tonreihe, ohne doch in die Tetrachorde mit inbegriffen zu seyn: folglich fing das erste Tetrachord jedes Geschlechts mit der unmittelbar auf den Proslambanomenos folgenden Note an. Die ganze Reihe jeder Scala war in Tetrachorde getheilt, und wird hier durch die beigesetzten Bogen angezeigt.

Chromatisches Geschlecht oder chromatische Scala.



Enharmonisches Geschlecht oder enharmonische Scala.



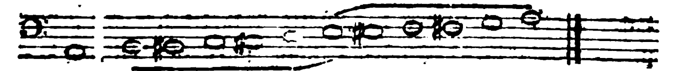
Aus diesem Notensysteme sehen wir, daß die regelmäßige diatonische Scala unsrer eigenen ähnlich war, inwiefern sie aus ganzen und halben Tönen bestand, während die chromatische halbe Töne und kleine Terzen begriff, und die enharmonische Virteltöne und große Terzen.

Bis zur Zeit des Euklides machten diese drei alle übliche Tonleitern oder Geschlechter aus; aber dieser Schriftsteller spricht von einem vierten oder gemischten Geschlecht, dessen Tonleiter er uns hinterlassen hat:

Die Octave zu dem Proslambanomenos vollendete das zweite Tetrachord, bildete den Schluß der ersten Octave, und den Anfang der zweiten, d. h. den Mittelpunkt der zwei Octaven, und würde daher Mese, d. h. Mittelton des Systems genannt; so wie derjenige Ton, der den Schluß der ersten von zwei verbundenen Tetrachorden und den Anfang des zweiten machte, Mese oder Mittelton des Heptachords hieß. Man sehe die obige Note über die Tetrachorde.

*) Dieß Kreuz, als Zeichen des Vierteltons, ist aus Noth willkürlich angebracht. Neuere Musiker, die den halben Ton nicht in zwei gleiche Theile theilen, haben keine Zeichen für eine solche Theilung.

Viertes oder gemischtes Geschlecht *).



Nach dieser Scala wurden sechs Saiten statt einer zur Ausfüllung des Tetrachords erfordert; und die Octave vom Proslambanomenos bis zum Mittelton (Mese) mußte mit zwölf Tönen versehen werden **).

Die obigen drei Geschlechter, wiefern sie sich durch ihre Intervalle von einander unterscheiden, können als den dreierlei Scalen der Neuern correspondirend angesehen werden, d. h. der diatonischen Dur-Scala, der diatonischen Moll-Scala, und der Schottischen Scala, in der die Quarte und Septime weggelassen sind. Aber die Musik der Alten war nicht nur, wie unsere, auf verschiedene Tonleitern gegründet; sie hatte auch unter den

*) Dieß gemischte Geschlecht in der Musik kann nicht unpassend mit der zusammengesetzten Ordnung in der Architektur verglichen werden. So wie die zusammengesetzte Ordnung nur eine Mischung der Korinthischen und Jonischen ist, so ist diese vierte Tonleiter blos eine Zusammensetzung der diatonischen und enharmonischen.

**) Aristides Quintilianus sagt, wo er von den verschiedenen Klanggeschlechtern spricht: das diatonische sei männlich und ernst, das chromatische süß und pathetisch, das enharmonische lebhaft und mild. Mit welchem Recht auch immer ehemals diese Beschaffenheiten den Griechischen Scalen beigelegt worden seyn mögen, so werden sie doch nicht von dem Gehör der Neuern anerkannt. Wenn derselbe Schriftsteller an einem andern Orte bemerkt, daß das diatonische unter allen Geschlechtern das natürlichste sey, so können wir die Wahrheit dieser Bemerkung wohl begreifen und fühlen; und die Thatsache, daß selbst Unkundige diese Tonleiter zu singen fähig sind, dient zur Bekräftigung.

Namen der Modorum alle unsere verschiedenen Tonarten. Doch unterschied sich in einem merkwürdigen Punkte dieser Zweig ihres Systems vom unsrigen; es war auf das Moll (die weiche Tonart) beschränkt *). Sie hatten ihre tiefen, ihre mittleren und ihre hohen modos; aber die verhältnißmäßige Feierlichkeit und Fröhlichkeit eines jeden bezog sich blos auf seine Stelle in dem großen Umfange, welcher drei Octaven und einen Ton befaßte, d. h. von unserm A über dem tiefen G im Basse zu B in der Höhe im Discant reichte.

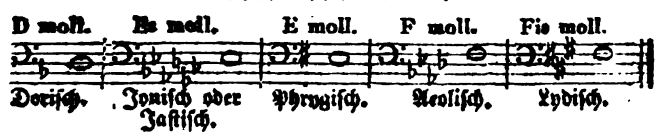
Die folgende Tafel, welche die verschiedenen Modos mit ihren Been und Kreuzen, nebst ihren alten Benennungen und ihren Eintheilungen in tief (gravis), mittel (medius) und hoch (acutus) vorstellt, wird dem Leser einen klaren Begriff sowohl von ihren verschiedenen Charakteren, als von ihrer Verwandtschaft mit der neuen Behandlung und Unterscheidung der Tonarten, verschaffen.

Modi graves (Tiefe Tonarten).

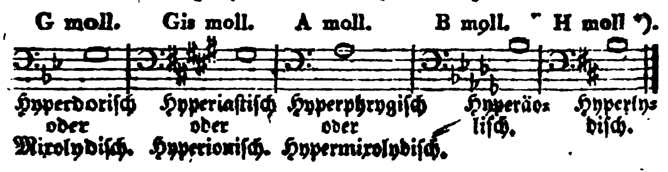
A moll.	B moll.	H moll.	C moll.	Cis moll.
Hypodorisch oder Lokrisch.	Hypoiastrisch, Hypoionisch oder Hypophrygisch.	Hypophrygisch.	Hypoäolisch oder tief Hypolydisch.	Hypolydisch.

*) Diese Beschränkung der Tonart auf Moll mußte im Ganzen ihren Melodieen etwas Melancholisches gegeben haben: doch ist, so sonderbar es scheinen mag, in allen auf uns gekommenen Abhandlungen, für die regelmäßige Anordnung der Töne und Halbtöne, welche eine harte oder Dur-Tonart bestimmen, keine Maaßregel getroffen.

Mittlere Modi.



Hohe Modi (acuti).



Da diese Tonarten, in ihren Abweichungen von einander, der Art und der Ausdehnung der Unterschiede in unsern heutigen Tonarten entsprechen, so müssen wir uns über die auffallenden und hinreißenden Wirkungen wundern, welche alte Schriftsteller einer bloßen Verwechselung der einen Tonart mit der andern, einem Uebergange von Scala zu Scala, einer Erhebung oder Niedersenkung der nämlichen Reihe und Art von Intervallen zugeschrieben haben **).

*) Die beiden letzten dieser funfzehn Tonarten sind blos Octaven oder Wiederholungen der zweiten und dritten; weßhalb sie Aristoxenus mit allem Recht verwarf.

**) In der neuern Musik ist eine bloße Veränderung der Tonart ohne eine Veränderung des Tactes nicht hinreichend, den Geist in einigem hohen Grade entweder niederzuschlagen oder zu erheben. Zu einer Veränderung der Tonstufe in der Scala (denn melodische Modulation ist nichts mehr) muß eine Veränderung des Tactes ihren Einfluß beitragen, und selbst dann wird der Erfolg nicht mit dem zu vergleichen seyn, was man über die Wirkungen eines plötzlichen Uebergangs von der *weichen* Lydischen oder *ernsten* Dorischen zu der *wütenden* Phrygischen Tonart berichtet hat.

Unter allen den verschiedenen Tonarten der Griechen scheinen die Phrygische und die Lydische einander am meisten entgegen gestanden zu haben. Apuleius sagt, die Lydische eigene sich für den Ausdruck der Betrübniß und Klage, und die Phrygische für religiöse Zerimonieen, d. h. für die leidenschaftlichen und heftigen Aufwallungen einer wahnsinnigen Anbetung. So sagt Lucretius in seiner Schilderung der der Cybele, der großen Mutter der Götter, Menschen und Thiere, gehaltenen Feierlichkeiten:

Et Phrygio stimulat numero cava tibia mentes.

L. II. 620.

„Und im Phrygischen Ton regt auf die Flöte die Herzen."

Und Dryden, da er die Macht der Kunst des Timotheus feiert, schildert den rührenden Zauber der Lydischen Weise:

Softly sweet, in Lydian measures
Soon he sooth'd the soul to pleasures.

Dryden's Alexandersfest.

„Töne sanft, du Lydisch Brautlied!
Wieg' ihn ein in süße Wollust."

Ramler.

Dryden war, nach dem ganzen Charakter und den Anspielungen seines schönen Gedichts, offenbar der Meinung (und wer sollte ihm nicht gern beistimmen?), daß die wunderbaren Wirkungen der alten Musik hauptsächlich den Veränderungen des Tactes und Rhythmus zuzuschreiben waren. Aber bis zu welcher Ausdehnung diese Veränderungen, sowohl in der Poesie, als in den Instrumentalbegleitungen, bey dem lyrischen Rhythmus des

melodischen Vortrages, auch immer getrieben worden seyn mögen, so müssen wir doch die alte Melopöie als Kunst des Ausdrucks und der Modulation, welche in den auf uns gekommenen Abhandlungen nicht erklärt ist, gelten lassen, ehe wir demjenigen, was die ernste Geschichte meldet, die ausgeschmückten Dichtungen nicht zu erwähnen, unsern unbeschränkten Glauben geben können.

Zweites Kapitel.

Die alte Melopöie.

Auf das System des gelehrten und philosophisch gebildeten Pythagoras *), der so ämsig und glücklich den Garten der Aegyptischen Wissenschaft benutzte, und dessen Belehrungen Cicero Alles zuschreibt, was die alten Römer nur immer an Wissenschaft besitzen mochten, werde ich weiter keine Rücksicht nehmen, außer daß ich hinzusetze, daß die Wahrheit seiner Lehre von dem edlen Florentiner, Vincenzio Galileo, bestritten, und von seinem berühmten Sohne, Galileo Gallilei, verworfen worden ist, indem ich die Leser zur Kenntniß der Gesetze der berechenbaren Töne auf Malcolm, Holde und andere fleißige Erforscher dieses Zweigs der Akustik, verweise.

*) Dieser Philosoph war der Stifter der Italischen Secte, welche in Italien um die Zeit der Vertreibung der Tarquine blühete. Er war auch Urheber der Gewohnheit (zur Begleitung der Flöte), das Lob berühmter Männer bei großen Festen zu singen; eines Gebrauchs, der durch jene Secte eingeführt worden seyn soll.

Die Griechen sollen die Buchstaben ihres Alphabets als musikalische Zeichen gebraucht haben. Die Methode ihrer Anwendung hat Boethius beschrieben. In seinem 4ten Buch über Musik (Kap. 3.), wo er von der frühen Art der Notirung spricht, sagt er: „Die alten Tonkünstler erfanden, um der Kürze willen, gewisse Zeichen für die Namen der Töne in ihren verschiedenen Klanggeschlechtern und Tonarten; diese kurze Methode wurde um so eifriger ergriffen, damit, wenn ein Musiker geneigt wäre, Musik zu einem Gedichte aufzunehmen, er mittels dieser Zeichen, eben so wie die Worte der Poesie mit Buchstaben ausgedrückt waren, die Musik ausdrücken und auf die Nachwelt bringen könnte.“ Der Verfasser gibt dann seine Beispiele an, von welchen einige aus gewissen unvollkommen gebildeten Buchstaben, andere aus gerade stehenden, und wieder andere aus umgekehrten Buchstaben bestehen, während einige auf dem Rücken liegen, andere aufrecht stehen, einige einfach, andere zusammengesetzt sind.

Der Unterschied zwischen der alten und neuen Notirung ist daher eben so auffallend, als der Vorzug der letztern einleuchtend. Durch die Annahme der Notenlinien haben wir den Vortheil der Analogie zwischen der Lage unserer Noten und ihrer auf denselben dargestellten Höhe und Tiefe. Die alte Notirung, mangelhaft in ihren wesentlichsten Stücken, machte es nothwendig, ihre Zeichen vom neuen durch die immer wieder vorkommenden Worte Höhe und Tiefe (acumen und gravitas) zu bezeichnen und zu bestimmen.

Es mag wahr seyn, daß keine positive Aehnlichkeit

oder Verbindung zwischen örtlicher Erhebung oder Tiefe, und hohen oder tiefen Tönen Statt finde; aber die Vergleichung scheint doch sehr natürlich, und durch die Thatsache bestätigt, daß die tieferen Töne der Stimme von den niederen Theilen der Kehle, und die höhren durch die obern hervorgebracht werden *); und gleichsam durch Sichtbarmachen des Tones lernen wir die Noten mit unsern Augen. Dieß ist jedoch nicht der einzige Vortheil unsrer gegenwärtigen Notenschrift vor der alten. Sie hatten keine Zeichen für die Länge oder bestimmte Dauer ihrer Töne; ein Mangel, der nur sehr ungenügend durch das Maaß (Metrum) und die Füße der

*) Herr Chilmead, Herausgeber der Orforder Ausgabe des Aratus und des Eratosthenes de astris, hat dem Werk drei Hymnen oder Oden von einem griechischen Dichter, Dionysius, mit den alten Musikzeichen, welche er blos durch Breves (von der Gattung zwei ganzer Tactnoten) ausdrückt, angehängt. Aber Kircher hat in seiner Musurgia ein Fragment des Pindar mit den musikalischen Noten eingerückt, welche er durch die verschiedenen Zeichen von Breven, ganzen Tactnoten, Vierteln und Achteln ausdrückt. Meibom hat auch nach einer alten Handschrift ein Te Deum mit den Griechischen Charakteren und in modernen Noten gegeben, welche aus der breve, der ganzen Tactnote (semibreve) und der halben Tactnote bestehen; aber auf welche Autorität sich diese verschiedenen Arten der Uebertragung gründen, würde schwer zu entdecken seyn.

Es wäre vielleicht unrecht, diesen Gegenstand zu erörtern, ohne zu bemerken, daß das unter dem Namen des Lobgesanges des h. Ambrosius bekannte Te Deum, nach der gewöhnlichen Vermuthung, gemeinschaftlich von ihm und dem h. Augustin im Anfange des vierten Jahrhunderts componirt worden ist, ob es gleich der Erzbischof Usher dem Nicetius zuschreibt, und annimmt, es sey erst um das Jahr 500, also lange nach der Zeit des Ambrosius und Augustinus, componirt worden.

Verse ersetzt werden konnte, zu denen die Melodie eingerichtet war. Es ist freilich wahr, daß Einige von den Gelehrten, die eine Uebertragung weniger übrig gebliebener Fragmente alter Musik in moderne Noten unternommen haben, in besondern Beispielen die Charaktere des Originals durch anerkannte Zeichen der verschiedenen Dauer wiederzugeben wagten; allein offenherzig gestanden, wurde ihre Wahl mehr durch den Tonfall oder Klang (cadence) der Verse, als durch eine rhythmische Bezeichnung oder darin liegende tactmäßige Genauigkeit (temporal precision), wie sie in irgend einem ihrer charakteristischen Originale bemerkbar gewesen wäre, bestimmt *).

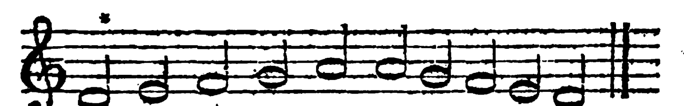
So weit war indessen die Notation der Alten (bei allen ihren Mängeln) den Zwecken, zu denen sie die Kraft der Musik anwandten, angemessen, daß sie ihnen nicht nur die Mittel zur Unterscheidung der verschiedenen generum und modorum, sondern auch zum Ausdruck aller der verschiedenen Zweige, Obliegenheiten und Wirkungen der Melopöie darbot, unter welche man befassen kann: die Veränderung (Mutation), ähnlich unserer Modulation; Melos, welches aus verschiedenen musikalischen Tönen eines gewissen Umfanges der Stimme bestand; die Melodie, oder das Singen der Poesie zu solchen Tönen; den Rhythmus, oder die Einrichtung der Töne zu gleichen Zeitmaaßen; und die Prosodie, oder diejenige Anpassung der Länge der

*) Es ist ein auffallender Umstand, daß diese Sache dem Scharfsinn der alten Griechen entgangen ist; eine Sache, deren Kenntniß sie auf einmal bestimmt haben würde, langsamere Schwingungen als das Tiefe, und die geschwinderen als das Hohe zu betrachten.

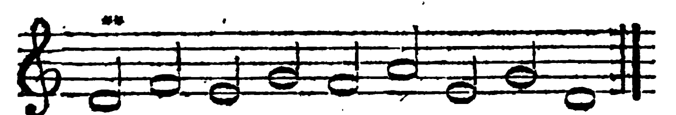
Töne zu den Sylben, welche die Musik der Poesie ausmacht, da die melodischen Abwechselungen des Verses die Poesie zur Musik machen.

Die Melopöie hatte ihre besondern Regeln, von denen einige auf uns gekommen, und noch klar und verständlich sind. Ein Hauptgesetz war, daß ein Stück oder eine Melodie in einem gewissen besonderen Genus, und hauptsächlich, wo nicht gänzlich, auf die Töne eines gewissen Modus beschränkt seyn sollte. Die Fortschreitungen oder die Ordnung der Töne war, wie wir aus Euklides lernen, in jedem Stück im Allgemeinen auf vier Gattungen beschränkt. Ihre Beschreibung wird einiges Licht auf die Natur der alten Melodie werfen.

Mehr eine Licenz, als eine Regel, war es, daß Töne entweder aufsteigend oder absteigend sich regelmäßig, d. h. auf nach einander folgenden Stufen, bewegen konnten, wie:



Zweitens konnten sie sprungweise, oder durch Intervalle, größer als ein Ton, fortgehen, z. B.



Drittens, der nämliche Ton konnte mehrmal wiederholt werden, z. B.

*) Diese Entscheidungsart hieß Agoge.

**) Dies hieß Ploke, Durchflechtung.



Die Mutation oder Veränderung der Melopöie entsprach derjenigen Abwechslung oder Wendung der Stimme, welche mehr in der Sprache der Poesie, als der Musik, Modulation hieß **). Anstatt ein Uebergang aus einer Tonart in die andere zu seyn, war sie auf eine veränderte Anordnung der Töne in derselbigen Tonart beschränkt, wie in der heutigen Musik, z. B.



Der Mutation erlaubte man indeß gelegentlich, die vorgeschriebenen Gränzen zu überschreiten, indem man von einem genus zum andern ging, vom chromatischen z. B. in das diatonische oder enharmonische, und umgekehrt. Auch fand diese Veränderung bisweilen im

*) Dieß hieß Petteia, Wiederholung.

**) Daß Modulation bei den Alten nichts mehr war, als der Wechsel der Töne im Singen, oder wie wir es nennen würden, Melodie, ist klar aus einer Stelle des Bacchius (eines Griechischen Schriftstellers) welcher in seiner „Einleitung zur Kunst der Musik, in Frage und Antwort," fragt: „Wie viele Arten Modulationen gibt es?" Die Antwort ist: „Vier." „Und diese," sagt er nachher, „sind steigend, fallend, denselben Ton zu verschiedenen Worten wiederholend, oder auf einem musikalischen Tone bleibend und ihn aushaltend."

der Tonart Statt, z. B. im Uebergange von der Dorischen zur Lydischen oder Phrygischen u. s. w. Endlich gab es eine Veränderung des Stils, wie vom Ernsten zum Muntern, oder vom Schmachtenden zum Gewaltsamen. Allein diese letzte Art Veränderung durfte nie plötzlich oder unvorbereitet seyn, damit nicht das aus der Erinnerung entstehende Vergnügen vermindert oder zerstört würde *). Man muß gestehen, diese Regeln geben uns nur allgemeine Begriffe von der alten Modulation; und sie klar und bestimmt zu machen, würde die Erläuterung durch Beispiele, und die Beihülfe jener Kleinigkeiten nöthig seyn, welche der persönliche Privatunterricht leicht gewährt, welche wir aber in keinem der sieben durch des Meibom's Fleiß und Sorgfalt gesammelten Abhandlungen finden.

Ein intellectueller und belebender, und daher wichtiger Theil der Melopöie war der Rhythmus oder das Zeitmaaß.

So enge war die alte Verbindung zwischen Poesie und Musik, daß eine Verletzung des Rhythmus oder Tactes ein unverzeihliches Versehen war **). Rhythmus

*) Es ist eine Bemerkung des Aristoxenus, daß zum Verstehen der Musik Empfindung und Gedächtniß gehöre. „Wir müssen," sagt er, „nicht nur die Töne in dem Augenblicke fühlen, als sie den äußern Sinn rühren, sondern uns auch derer erinnern, von denen er schon gerührt worden ist, um fähig zu seyn, sie zusammenzusetzen; denn außerdem wird es nicht möglich seyn, einer Melodie oder Modulation mit Vergnügen für das Ohr zu folgen, oder ein Urtheil über den Grad ihrer Vortrefflichkeit im Geiste zu fassen."

**) Plato verweigerte Jedem den Titel eines Tonkünstlers, der nicht vollkommen im Rhythmus bewandert war. Py-

ist in der Vocal- oder Instrumentalmusik unentbehrlich; aber wo möglich noch weniger in der Vocalmusik zu missen. Folglich war er bei den Griechen, deren ganze Musik fast nur ein musikalischer Vortrag von Poesie war, der erste Gegenstand der Aufmerksamkeit. Ihre Verse, die alle aus langen und kurzen Sylben bestanden, beruheten in Ansehung ihres richtigen und emphatischen Vortrags, gänzlich auf diesem Zweige der Melopöie, welcher sowohl Accent als Quantität in sich schließt. Die alte Regel war, der kurzen Sylbe die Hälfte der Zeit von der langen zu geben: folglich war der Ton, welcher den langen Sylben gegeben wurde, an Dauer zwei solchen Tönen gleich, die zu den kurzen Sylben gesungen wurden. Man muß sich erinnern, daß die so gesungenen Verse aus einer gewissen Anzahl Füße bestanden, die aus der verschiedenen Verbindung dieser langen und kurzen Sylben gebildet waren, und daß der Rhythmus der Melodie durch diese Füße regulirt wurde, da, wie auch ihre Länge seyn mochte, sie stets in zwei gleiche oder ungleiche Theile getheilt waren, deren erster Arsis, Erhebung, und deren zweiter Thesis, Niedersenkung, hieß. Auf gleiche Art wurde der diesen Füßen

thagoras pflegte den Rhythmus in der Musik männlich, und Melos, die Melodie, weiblich zu nennen; und Doni verglich den Rhythmus der Zeichnung in der Mahlerei, und die Melodie der Farbengebung. Und es ist gewiß, daß eine gewöhnliche Melodie, in welcher der Tact stark ausgezeichnet ist, und die Accente wohl angebracht sind, mehr Wirkung macht, als eine, die in dieser Hinsicht mangelhaft ist, so kunstreich und ungemein, und durch allen Reichthum der Harmonie und Mannichfaltigkeit der Modulation sie unterstützt seyn mag.

entsprechende Rhythmus in zwei, gleiche oder ungleiche, Theile getheilt, entsprechend unserm Aufschlag und Niederschlag des Tactes, welcher durch Erheben und Niedersetzen der Hand oder des Fußes ausgedrückt wird *).

Dies war der Rhythmus der alten Vocalmusik. Wir wollen nun den der Instrumentalmusik betrachten. In diesem, wo die Noten beständig über die Sylben der zu singenden Verse geschrieben wurden, während die Tonkünstler die Quantität jeder Sylbe vollkommen verstanden, und die Dauer jedes Tons durch die Sylben bestimmt wurde, schien es nicht nöthig, den Tact durch ein besonderes Schriftzeichen anzuzeigen. Jedoch wurde zur Bequemlichkeit der Ausführung ein Kanon oder eine Regel des Rhythmus zu Anfange eines lyrischen Gedichtes angegeben. Diese Regel bestand aus nichts, als aus den Zahlen 1 und 2, d. h. dem Alpha

*) Den Tact anzugeben und in Ordnung zu halten, war gewöhnlich das Amt des Musikdirectors oder Koryphäus, welcher in der Mitte der Orchestra unter den Musikern, und so daß er von dem ganzen Musikchor leicht gesehen wurde, seinen erhöhten Platz hatte. Um ihre Tactschläge hörbarer zu machen, waren die Füße der Koryphäen gewöhnlich mit hölzernen oder eisernen Sandalen bekleidet. Der Tact wurde bisweilen mit der offenen rechten Hand auf die hohle Linke geschlagen, und dann hieß der Director manuductor. Die alten Zeitmaaße oder Tacte waren viererlei: zwei gleiche Theile; zwei Theile, deren erster das Doppelte des zweiten betrug; fünf gleiche Theile, und sieben gleiche Theile. Die erste dieser Tactarten (die unserm gemeinen oder ganzen Tact entspricht) hieß die gleiche; die zweite (gleich unserm Tripeltact) hieß die doppelte; die dritte, sesquialter, d. h. zwei zu drei; und die vierte, Epitritus, d. h. drei zu vier.

und Beta des Griechischen Alphabets, geordnet nach der Ordnung der Kürzen und Längen (breves and logns), welche jeden Vers nach der Anzahl der Füße ausmachten und eintheilten. Das Alpha oder die Eins bezeichnete eine kurze Note (brevis), weil sie blos einen Theil des Tacts enthielt; und das Beta oder die Zwei bezeichnete eine lange (longa), indem sie zwei Theilen gleich war *).

Rhythmus hieß im Lateinischen numerus, und dieser Ausdruck wurde in der Folge auf die, einer gewissen Anzahl von rhythmischen Versen untergelegte Melodie ausgedehnt, wie aus folgendem Verse Virgils zu erhellen scheint:

Numeros memini, si verba tenerem.

„Die Melodie weiß ich noch, hätt' ich nur die Worte behalten."

Es ist ein Glück für den Wißbegierigen in Hinsicht des alten Rhythmus, daß, da er ganz nach den metrischen Füßen bestimmt wurde, er uns eben so gut bekannt ist, als die Prosodie und der Versbau, so daß wir blos auf die langen und kurzen Sylben die beiden Noten anzuwenden haben, deren eine zweimal so lang, als die andere, ist, um so genau zu erfahren, als hörten wir, auf welche Art irgend eine besondere Art von Metrum in Hinsicht auf Tact und Tonbewegung (cadence) gesetzt war, — um vollkommen mit dem Rhythmus be-

*) Einige dieser poetischen oder rhythmischen Kanons finden sich noch in dem Handbuch Hephästion's, des Grammatikers, der zur Zeit des Kaisers Verus, im zweiten Jahrhundert blühete.

kannt zu werden, welcher, so wie Alles in der alten Musik, dargestellt wird.

Aus dem Gesagten erhellt, daß die Griechen und Römer nur zwei Grade von langen und kurzen Noten hatten *). Die Zeitdauer (Geltung) derselben kann freilich beschleunigt oder verzögert worden seyn, aber dasselbe Verhältniß mußte doch beibehalten werden; und alle Veränderungen konnten nur so viele verschiedene Verbindungen dieser zwei Arten Noten ausmachen. Aus dieser Thatsache können wir die Leichtigkeit erklären, womit selbst das gemeine Volk Griechenlands Fehler in der Länge und Kürze der Sylben, sowohl in Hinsicht der Poesie, als der Musik, entdecken konnte; ein Punkt der Geschichte, worüber alle Schriftsteller zusammenstimmen. Daher ergibt sich, daß, außer den der Melodie eigenen Intervallen, Rhythmus oder Tact zur Auszeichnung der Tonweisen (modorum) beigetragen haben müsse, ob dieß gleich keine Art Verwandtschaft mit unsern weichen und harten Tonarten hat; und dieses stellt uns etwas von unsern heutigen Modis, als Tonarten, und von unserer Musik überhaupt Unterschiedenes dar **).

*) Selbst die alten noch bei dem Canto fermo der Römischen Kirche, unter dem Namen der Gregorianischen Noten, üblichen verschoben= oder gerad=viereckigen Noten sind nur von zweifacher Art.

**) Tartini bemerkt, daß wir die Prosodie der Musik unterwürfig machen, nicht die Musik der Prosodie, und setzt hinzu: „daß, da die alten Musiker durch die ihnen vorgeschriebenen Gesetze zur strengen Beobachtung der Quantität der Sylben in ihrer Musik genöthigt waren, es unmöglich war, einen Vocal im Singen über die einer Sylbe zukom=

Die Wahrheit zu sagen, wir beobachten weder die Theorie noch die Praxis des alten Rhythmus, ausgenommen die Befolgung des Ausdrucks des Schlußfalls der Verse, oder die Zusammenstimmung und Aehnlichkeit des Tons in den letzten Sylben von Couplets und Triplets in den sogenannten Reimen. Und wirklich, wenn wir das zwischen den verschiedenen Theilen einer Melodie bestehende Verhältniß, welches Tact, Zeitmaaß und Bewegung ausmacht, untersuchen, so finden wir, daß es nur aus zwei, verschieden modificirten Arten, nämlich dem ganzen und dem Tripel-Tact, nebst ihren Zusammensetzungen, besteht.

Die Erfindung und Annahme der musikalischen Zeichen muß einige Zeit dem praktischen Musiker unendliche Mühe und Verlegenheit verursacht haben. Das Studium der neuen Verhältnisse war fast eine neue Wissenschaft, und erzeugte gleichsam die Nothwendigkeit, seine Kunst vom Neuen anzufangen. Diese Charaktere waren nicht blos neu in ihren Figuren, sondern bezeichneten auch verschiedene Geltung und Geschwindigkeit, gemäß andern der Composition vorgesetzten und gleichfalls im Verfolg des Stücks (zur Anzeige einer Veränderung des Tactes, wie vom ganzen zum Tripel-Tacte, vom Geschwinden zum Langsamen, und umgekehrt) vorkommenden Zeichen. Andere Charaktere hießen modi; aber sie waren so verwickelt und wurden bis zu Erfindung der Tacte, wodurch musikalische Noten in gleiche Theile eingetheilt

mende Zeit zu verlängern; wir hingegen oft die Vocale mehrere Tacte hindurch verlängern, wiewohl sie im Lesen kurz sind."

wurden, so schlecht verstanden, daß kaum zwei Musiker im der Definition derselben übereinstimmten *). Aber dieser Erfindung musikalischer Zeichen für das Zeitmaaß und der darauf folgenden Einführung der Tactabtheilungen haben wir gewiß Viel von dem schnellen Fortschritte in der Composition und Ausübung der Instrumentalmusik zu danken. Sie hat nicht nur einen Grad Energie erlangt, der so lange unbekannt war, bis sie durch erborgte Vortheile unterstützt wurde, sondern ihr Ausdruck ist auch nun accentuirt; und sie besitzt einen eigenen Fall und Gang (cadence and feet), der mehr markirt und fühlbarer ist, als der der Poesie, durch welche ihre Bewegungen geleitet wurden, und welcher sie untergeordnet waren **).

Wir verlassen die vergleichungsweise beschränkten und unfruchtbaren Gebiete des recitirenden Gesanges (denn die Griechische Musik war gewiß nicht viel mehr), und verweilen lieber in den weitern und angenehmern Gegenden des verzierten Gesanges. Unsere Arien (airs), blos durch den Accent und den Tonfall

*) Seitdem die meist aus dem Italiänischen entlehnten Kunstausdrücke angenommen sind, dienen diese modi, wodurch die schnelle oder langsame Bewegung sowohl, als die Geltung der Noten, erkannt zu werden pflegte, zu nichts, als die Anzahl und Gattung der Noten in jedem Tacte zu bezeichnen.

**) Diese große Verbesserung in der alten Rhythmopöie wurde erst im vierzehnten Jahrhundert von Johann de Muris, einem Doctor der Sorbonne, und gebornem Engländer (wiewohl ihn die meisten Schriftsteller aus der Normandie gebürtig glauben), eingeführt. Er war es, welcher Zeichen für die verschiedene Dauer der Töne erfand, und ein System metrischer Musik aufstellte.

der Worte, die sie schmücken und hervorheben, in ihrer Freiheit beschränkt, bieten der Phantasie und dem Geschmack und Genie einen weitern und günstigern Spielraum dar *). Hiezu kommt, daß unsere Instrumentalmusik fast den Sinn und Ausdruck der Sprache erreicht hat, daß sie wirklich zu dem Herzen und zu den Leidenschaften spricht, und fähig ist, unser Interesse und unsere Gefühle zu erwecken und zu erregen.

Um jedoch auf die unmittelbare Betrachtung der alten Melopöie zurückzukommen, man hatte lange sehr lebhaft gewünscht, daß eine Sammlung einiger der schönsten Melodieen des Alterthums unter den Handschriften, die den Verwüstungen der Zeit entgingen, sich finden möchte, als Mittel, die Natur der alten Musik, welcher so wunderbare Wirkungen zugeschrieben worden sind, genauer zu bestimmen. Einige von diesen wurden endlich entdeckt; aber zur Ehre der Griechen dürfen wir schließen, daß, wenn wir die Form gefunden haben, uns der Geist ihres Tonsatzes immer noch fremd geblieben ist; daß es der Körper, nicht die Seele, ihrer Melodie ist, was wir erlangt haben; und daß in Hinsicht der Urquelle, aus welcher ihr unwiderstehlicher Einfluß

*) Es ist jedoch nicht zu verhehlen, daß die Melodie der Neuern sich nicht immer genug den Forderungen der Poesie fügt; daß zu oft die feinsten Gedanken und schönsten Verse, durch die Unaufmerksamkeit des Tonsetzers auf Prosodie, Schaden leiden. Aber Salinas sagt uns, aus dem h. Augustin, daß Dichter und Tonkünstler immer im Streit über lange und kurze Sylben, Accente und Quantität gewesen sind, seitdem ihre Künste aufgehört haben, sich in einer und derselben Person zu vereinigen.

kam, den die alten Schriftsteller rühmen, wir noch so ununterrichtet bleiben, als zuvor.

Am Schlusse einer Griechischen Ausgabe der astronomischen Gedichte des Aratus, Phaenomena genannt, und ihrer Scholien (Oxford 1672) hat der ungenannte Herausgeber, unter verschiedenen andern Stücken, das Werk mit drei Hymnen bereichert, die er einem Griechischen Dichter, Dionysius, beizulegen geneigt ist, von welchen die erste an die Muse Kalliope, die zweite an Apollo, und die dritte an die Nemesis gerichtet ist; und glücklicherweise sind diese Hymnen mit den alten Musiknoten, zu denen sie ursprünglich gesungen wurden, begleitet *).

Dr. Burney erklärt die Art, wie diese Fragmente entdeckt wurden, und folgt ihrer Spur von Vicenzo Galilei, dem Vater des großen Galileo, an bis auf den Ehrw. Mr. Mead, an der Christkirche zu Oxford, und sagt, daß er „nachdem sie von den gelehrtesten Kritikern in der Griechischen Sprache sowohl, als von den geschicktesten Musikern der letzten Jahrhunderte und des gegenwärtigen, gesichtet, verglichen und berichtigt worden sind, sie seinen Lesern mittheile, nicht nur, wie sie in der Originalhandschrift, d. h. mit den Griechischen

*) Dieß kostbare Manuscript wurde in Irland unter den Papieren des berühmten Erzbischofs Usher gefunden. Da die alten Musikzeichen auf die jetzt üblichen (von dem Ehrw. Mr. Chilmead an der Christkirche zu Oxford, in dessen Hände sie aus der Bibliothek des Hrn. Bernard, Mitglied des St. Johanniscollegiums, gekommen waren) zurückgebracht sind, so zeigt sich, daß die Musik im Lydischen modus und diatonischen genus gesetzt war.

musikalischen Charakteren über den Worten stehen, sondern auch in den gleichbedeutenden heutigen Noten!" So kommen sie, nach Entfernung des Schleiers der Dunkelheit, vor das Auge in allem ihren natürlichen Mangel an Schönheit, und erregen ganz eben so viel Verwunderung, daß solche Musik je bewundert und gepriesen werden konnte, als die Nachrichten über die erstaunlichen Wirkungen der alten Musik erregten, ehe diese Compositionen unter uns zum Vorschein kamen *).

Diese Lieder (wenn man sie mit Recht so nennen darf) begreifen keine andern Töne, als die des Lydischen modus; verändern jedoch oft den Hauptton und den Tact (nach dem heutigen Sinne dieser Worte), woraus sich ergibt, in welcher von derjenigen verschiedenen Bedeutung die Alten die Ausdrücke modus und rhythmus nahmen, in der wir den Ausdruck Ton und Tact gebrauchen. Unter modus verstanden sie nichts mehr, als einen gewissen Grad der Erhebung oder Höhe in ihrem allgemeinen System, worin die Töne immer in derselben Ordnung folgten, während in unserm System die Töne oder Tonarten von einander nicht nur durch

*) Durch alle die Einfalt dieser Melodieen, welche, wie Dr. Burney richtig bemerkt, einigermaaßen dem Canto fermo der Römischen Kirche ähnlich sind, scheint der Componist nach dem rechten Ausdruck der Worte gestrebt zu haben. Durch die Appogiaturen oder Vorschläge scheint mehr gemeint zu seyn, als das Auge erkennt. Offenbar entfaltet sich die Musik nicht völlig selbst. Sagen, daß sie dieß thäte, hieße sagen, daß sie sehr schlecht sei; denn sie ist so wenig der Harmonie fähig, daß es schwer seyn würde, einen leidlichen Baß zu einer von diesen Compositionen, besonders der ersten, zu setzen.

ihre Lage in der Scala in Absicht auf Höhe und Tiefe, sondern auch durch ihre verschiedene Anordnung in Ansehung der veränderlichen Intervalle, wie Terzen und Sexten, welche Dur- und Molltöne, und mit Been oder Kreuzen bezeichnet, geben, sich unterscheiden, außer den verschiedenen Modificationen, welche diese Töne von der Temperatur erhalten, die bei Instrumenten von fixirten Tönen durch einen größern oder geringern Grad von Vollkommenheit in den Intervallen und Accorden charakterisirt werden, obgleich alle Intervalle der Moll- und Durtöne dem Namen und Wesen nach dieselben sind.

Dr. Burney, als merkte er, daß sich seine Leser im Ganzen ihm wenig verbunden fühlen würden für die Mittheilung dieser unverständlichen Proben der alten Melopöie, deren völlige Auseinandersetzung die Geduld der Neuern abschrecken und ihrem Scharfsinn Trotz bieten würde, sagt mit Mistrauen und Offenherzigkeit: „Ich weiß nicht, ob diesen Melodieen Gerechtigkeit widerfahren ist; Alles, was ich sagen kann, ist, daß man keine Mühe gespart hat, sie in den klarsten und günstigsten Gesichtspunkt zu setzen: und doch, bei allen Vortheilen der modernen Noten und des modernen Tacts, hätte man mit gesagt, sie kämen von den Cherokees oder den Hottentotten, ich würde mich nicht über ihre Vortrefflichkeit verwundert haben *).“ Die Wahrheit ist, daß

*) Dr. Burney versuchte diese Reihe von Tönen in jeder Tonart, und in jedem Zeitmaaß, das die Füße der Verse erlauben wollten; und weil Einige meinten, daß man die Griechische Scala und Musik auf Hebräische Weise lesen müßte, so kehrte er sogar die Reihe der Noten um, jedoch

nach allem Licht, das die geduldigste und sinnreichste Untersuchung auf diese Stücke werfen kann, sie zu roh, unregelmäßig und unelegant sind, um eines so sinnreichen, gebildeten und empfindsamen Volkes, wie die alten Griechen waren, würdig zu scheinen. Die wohlwollendste Voraussetzung also, die in Hinsicht derselben Statt finden kann, ist, daß die Griechische Sprache, da sie an sich selbst accentuirt und wohlklingend war, des wenigsten Beistandes von musikalischer Verfeinerung bedurfte; und daß die Musik, da sie bei ihnen die Sklavin der Poesie war, und ganz von deren Füßen regiert wurde, all ihr Verdienst und ihre Wirkungen von der Vortrefflichkeit des Verses, und von der Annehmlichkeit der Stimme, mit der er gesungen oder vielmehr recitirt wurde, entlehnte.

Eine andere alte Composition (gefunden vom Herrn Bürette in der Sammlung des Pater Montfaucon, eines gelehrten und wissenschaftlichen Alterthumsforschers, bekannt im Besitz der Abschriften der schätzbarsten Manuscripte aus den Hauptbibliotheken Europa's zu seyn) macht auf etwas bessere Urtheile Ansprüche, als die eben beschriebenen Stücke. Die Worte bestehen aus den ersten acht Versen der ersten Pythischen Ode Pindars, und sie sind mit den alten Griechischen musikalischen Noten begleitet, welche die nämlichen sind, die Alypius dem Lydischen Modus beilegt *). Die ersten vier dieser

ohne ihnen nur die geringste Anmuth und Eleganz geben zu können.

*) Abgesehen von den musikalischen Charakteren über den Noten, welche zum Lydischen Modus gehören, so möchte diese

Verse haben eine für eine oder mehrere Stimmen gesetzte Melodie; die vier letzten bilden eine verschiedene Melodie, zu deren Anfang (auf Griechisch) folgende Worte standen: Der Chor zur Cither; und über die Worte jedes Verses sind die der Instrumentalmusik eigenthümlichen Charaktere geschrieben; dieß zeigt, daß die zweite Melodie nicht nur durch Singstimmen ausgeführt, sondern auch von einer oder mehrern Cithern, im Einklange oder in Octaven zu der Stimme, begleitet wurde. Die zu diesen acht Versen gesetzte Melodie ist äußerst einfach, und besteht blos aus sechs verschiedenen Tönen; ein starker Beweis für das Alterthum dieser Musik, weil die Leier mit sieben Saiten mehr Noten hatte, als zur Ausführung derselben hinreichten.

Die ganze Composition (vom Hrn. Burette, in den Mémoires de l'academie des inscriptions T. 5., in heutige Noten übergetragen) besteht aus acht und dreißig Tacten, von denen einige zum geraden oder ganzen, andere zum Tripeltact gehören; jedoch ohne eine regelmäßige oder ordentliche Abwechslung des Zeitmaaßes. Die Reihe (Aufeinanderfolge) der Töne ist indeß so zusammenhängend und natürlich, daß sie, wenn man sie in einen bestimmten, Tripel- oder ganzen Tact bringt, und mit einem Basse versieht, dessen sie wohl empfänglich ist, das Ansehen und die Wirkung eines religiösen Hymnus aus dem letztern Jahrhundert erhält.

Die folgenden Beispiele (eines von Bürette's Uebertragung, und das andere eine spätere und in gleichen

Melodie füglicher zum Phrygischen Modus gerechnet werden.

Tact gebrachte Abschrift) werden beide des Lesers Wißbegierde in Hinsicht der Bildung der alten Melodie befriedigen, und als Zeichen der Verwandtschaft zwischen der antiken und modernen Schule dienen.

Alte Griechische Musik

zu den

ersten acht Versen des ersten Pythischen Gesanges von Pindar,

auf moderne Noten gebracht

vom

Herrn Bürette*).



*) Man findet diese Hymne, so wie die an die Nemesis, auch in Rousseau's Dictionnaire de musique. A. d. U.





Χορος εἰς Κιθαραν.

V V Ⲻ V N Z

Πεί - θον - ται δ' ἀ - οι - δοὶ

Ⲻ V Ⲻ Z N V V

σά - μα - σιν, Ἀ - γη - σι χό -

Ⲻ Ⲓ Ⲓ Ϛ Ⲓ Ⲓ Ⲻ Ⲓ

ρων ὁ - πό - ταν τῶν φροι - μί - ων

V N Z Ⲓ Ⲻ Ⲻ V

Ἀμ - βο - λὰς τεύ - χῃς ἐ - λε -



Dieselbe in modernen Noten und gleichmäßigem Tacte, mit einem bezifferten Basse.







Gold'ne Leier Apollon's,
Gemeinsames Freudenwerkzeug
Der dunkellockigen Musen!
Dir horcht der Jubelführer, der Tanz;
Dir horcht der Chor,
Wenn auf und ab
Im Vorgetön'
Dein wallender Wirbelklang sich wälzt.
Du tönst; und es erlöschen
Die flatternden Flammenspitzen
Des himmlischen Wetterfeuers.

Friedrich Bouterwek,
nach Pindar.

Unmöglich wird man diese kühnen und beseelten Verse lesen können, ohne die äusserste Unzulänglichkeit der obigen Musik, ihr Feuer und ihre Kraft auszudrücken, gewahr zu werden. So erträglich sie zu den Worten eines der christlichen Liebe gewidmeten Pfarrkirchenliedes (parochial charity hymn), oder eines gewöhnlichen Liebesgedichtes seyn mag, in der Gesellschaft der Muse eines Pindar ist sie nicht zu ertragen. Nimmt man dieselbe als ein Beispiel der Melopöie der Alten (und sie haben uns nichts Besseres hinterlassen, wodurch wir unser Urtheil bestimmen könnten, vorausgesetzt, daß dieses echt ist), so müssen wir schließen, entweder daß ihre Musik einen kräftigen Beisatz, eine innere Beihülfe hatte, zu deren Kenntniß wir nicht gelangt sind, oder daß sie entfernt war, die außerordentliche Macht über das Gemüth und die Leidenschaften zu besitzen, die ihr durch die Dichtung der Poesie, und den Eifer und die Begeisterung der Geschichtschreiber zugeschrieben worden ist.

Drittes Kapitel.

Der bestrittene Contrapunkt der Alten.

Nach dem die Elemente der alten Melodie erörtert worden sind, wollen wir nun die Gründe für und wider die Meinung, daß der Contrapunkt, oder die Composition in Stimmen, den frühen Pflegern der Tonkunst, den Griechischen Harmonisten, bekannt gewesen sei, beleuchten.

Es war ein Unglück für die, welche über diese Frage befriedigt zu werden wünschten, daß sie größtentheils von Schriftstellern behandelt wurde, welche diesem Gegenstande nicht durch Bekanntschaft mit der hier zum Grunde liegenden Wissenschaft gewachsen waren. Einige dieser Schriftsteller unterließen zwischen gleichzeitiger Zusammenstimmung, und zwischen der Verbindung auf einander folgender Eindrücke zu unterscheiden, indem sie das Zufällige des Tones mit dem Bleibenden der Höhe und Tiefe, und mit dem Grundtone, als einem unabhängigen Klange, und als Repräsentanten der Grundlage einer Tonleiter zu jeder Stufe, zu der er in einem bestimmten Verwandtschaftsverhältniß steht, und deren Intervalle er vorschreibt und beherrscht, verwechselten. Wenn diese Gelehrten, die ex professo schrieben, nicht im Stande waren, über einen Gegenstand ihrer ernsthaftesten und fleißigsten Untersuchung aufs Reine zu kommen, wie viel weniger würden jene, der Grundsätze der Musik Unkundige, es möglich finden, die Aufgabe zu lösen! Wir übergehen daher diese unbefugten Untersuchungen, und erwägen nur die Gründe,

und vergleichen die Meinungen derjenigen, deren wissenschaftliche Einsicht ihre Ansprüche beachtungswerth, wo nicht unbedingt glaubwürdig macht.

Die ausgezeichnetsten Vertheidiger des alten Contrapunkts sind Gaffurio, Zarlino, Giov. Battista Doni, Isaac Vossius, Zaccaria Tevo, der Abbé Fraguier, und Stillingfleet, Verfasser der Schrift the principles and power of harmony (die Grundsätze und die Macht der Harmonie). Die Gegner sind Glareanus, Salinas, Bottrigari, Artusi, Cerone, Kepler, Mersenne, Kircher, Claude, Perrault, Wallis, Bontempi, Burette, die Patres Bougeant und Cerceau, Pater Martini, Marpurg und Rousseau.

Gaffurio gibt in seiner Practica Musicae utriusque Cantus Bacchius, den ältern, als Gewährsmann für die von den Alten ausgeübte gleichzeitige Harmonie an; einen Schriftsteller, in welchem nicht ein einziges Wort über diesen Gegenstand zu finden ist. Bacchius handelt blos von den Gesetzen der Melodie, deren Untersuchung nicht das geringste Licht auf die Gesetze der Harmonie werfen, und die Wahrscheinlichkeit, daß den Alten die Harmonie bekannt war, weder schwächen noch bestärken kann. Zarlino behauptet (in seinen Supplementi musicali), es sey nicht wohl möglich, daß die Alten Instrumente von vielen Saiten gebraucht hätten, ohne in Consonanz (Zusammenklang) zu spielen; und legt viel Gewicht auf die Gelegenheit, welche ihnen die Wasserorgel (Hydraulikon) gab, die Wissenschaft der accordirenden Verbindung zu cultiviren. Dieß heißt, harmo-

nische Kenntniß aus der mehrfachen Hörbarkeit erzwingen; als wenn eine Verbindung von Tönen hören das Nämliche wäre, mit der Fähigkeit begabt zu seyn, ihr Verhältniß in Hinsicht der Zusammenstimmung einzusehen. Dr. Burney bemerkt passend, daß die Lyra lange Zeit nur sehr wenig Saiten hatte, und daß mehrere Jahrhunderte verflossen, ehe die Zahl derselben acht überstieg. Aber ich möchte zeigen, daß, so zahlreich die Saiten seyn möchten, die Wissenschaft der gleichzeitigen Zusammenstimmung nicht nothwendig aus einem solchen Vorrath erwachsen würde *). Und was die Wasserorgel betrifft, deren Idee wahrscheinlich von der Syrinx oder Pan-Pfeife herstammte, selbst zugegeben, nach des Barlotinus und Blanchini Meinung, daß sie zuletzt mit Tasten versehen wurde, so muß eine lange Zeit vergangen seyn, ehe dieß Instrument mehrstimmig hat gespielt werden können; und eine noch längere, ehe die Wissenschaft entstand, durch welche seine Töne systematisch verbunden werden konnten **). Doni, ein Florentiner Edelmann, der in dem vorletzten Jahrhundert blühete, vertheidigt das Vorhandengewesenseyn des Contrapunkts bei den Alten mit eben so viel Hartnäckigkeit, als Inconsequenz. Er ist unwillig, daß die Griechen

*) Dr. Burney führt selbst hierüber einen Fall an, wo er bemerkt, „daß die Irländische Harfe lange Zeit eine größere Anzahl Saiten hatte, als die alte Lyra, ohne den Spielenden die Idee von Contrapunkt oder mehrstimmiger Ausführung an die Hand zu geben."

**) Wenn die Wasserorgeln, die noch in Italien zu finden, als Ueberbleibsel der alten Instrumente dieses Namens zu betrachten sind, so werden sie keine hohe Idee von ihren Eigenschaften erregen.

und Römer der Erfindung und Ausübung desselben beraubt werden sollten, und doch nennt er ihn nemico della musica, einen Feind der Musik. Sein Raisonnement ist bisweilen scheinbar, wie wenn er sich auf den Unterschied der Vocal- und Instrumentalnoten der Alten beruft, und eine auffallende Stelle Plutarchs benutzt, welche meldet, daß, ob sie gleich nur wenig Saiten gebrauchten, diese doch consonirend gestimmt und mit Kunst geordnet waren. Aber es fehlt doch viel, folgern zu dürfen, daß, weil die Singstimmen und Instrumentalbegleitungen der Alten nicht aus denselben Tönen bestanden, die zwei Stimmen zusammen dasjenige ausgemacht hätten, was wir unter harmonischer Verbindung oder Zusammensetzung verstehen. Die eine Stimme konnte eine Octave oder Quinta decima über der andern seyn *); und die bloße Möglichkeit des Umstandes würde hinreichen, jeden Schluß zu Gunsten der Wirklichkeit des alten Contrapunkts, aus einem zugegebenen Unterschiede zwischen den Vocal- und Instrumentaltönen der Griechischen Musik, zu entkräften. Und aus der consonirenden Stimmung der Saiten der Lyra kann nichts füglich gefolgert werden, da die Kunst der

*) Daß dieß wirklich der Fall war, erhellt klar aus einer Stelle im Aristoteles (Probl. 39. Sect. 19.), wo er sagt: „Antiphonie ist Consonanz in der Octave;" und auch aus einer andern (Probl. 34.), wo er untersucht: „Warum die doppelte Quinte und die doppelte Quarte nicht eben sowohl in Zusammenstimmung gebracht werden könne, als die doppelte Octave?" Eine Frage, welche die Natur desjenigen Theils der Griechischen Musik erklärt, den Doni und Andere mit dem Namen Harmonie beehren.

harmonischen Entwickelung (Evolution) keineswegs eine nothwendige Folge der Stimmung ist, die blos in Hinsicht des Intervalls oder des melodischen Verhältnisses regulirt wurde. Wenige betrachteten vielleicht diesen Gegenstand mit größerer Aufmerksamkeit, als Doni; allein er traf unbesiegbare Schwierigkeiten.

Unter allen Verfechtern der alten Harmonie trug seine Gedanken Keiner zierlicher in classischem Latein vor, als Vossius. Wäre sein Raisonnement so rein als sein Stil, so würde er in seinem berühmten Werke (de poem. cantu et virib. rhythmi) nicht die poetischen Fabeln *) oder mythologischen Allegorieen über die Macht der alten Musik zu unterstützen gesucht haben. Er scheint den Zweifel, daß die Griechen den Contrapunkt erfunden und ausgeübt haben, unter die Todsünden zu rechnen, und ist höchst unwillig, daß die Neuern sich herausnehmen, zu glauben, daß jene nicht Meister der Kunst, gleichzeitige Harmonie zu bilden, gewesen wären. Doch in einem Theile seines Werks, wo er von seiner strengen Behauptung der alten Consonanz der Stimmen etwas nachläßt, sagt er, zu Gunsten des Rhythmus: „So lange als Musik in dieser (rhythmischen) Form blühete, so lange blühete diese Macht, welche so

*) Er erzählt seinen Lesern, daß, „Städte zu bauen, sie mit Mauern zu umgeben, das Volk zu versammeln, das Lob der Götter und Menschen zu feiern, Flotten und Armeen anzuführen, alle Verrichtungen und Feierlichkeiten des Kriegs und Friedens zu begleiten, und die menschlichen Leidenschaften zu mildern, die ursprüngliche Bestimmung der Musik gewesen sey," und er schließt ernsthaft mit der Bemerkung, „man könne sagen, das alte Griechenland sey gänzlich durch die Lyra regirt worden."

geschickt war, die Leidenschaften zu erregen und zu beruhigen *)."

Der nächste Begünstiger des alten Contrapunkts hat keine höhere Wichtigkeit, als die eines Sammlers oder Compilators der Meinungen Anderer. Nachdem er Stellen aus den achtbarsten Schriftstellern des Alterthums, bekräftigt durch die Bemerkungen der vorzüglichsten Neuern, zur Unterstützung der Annahme eines Griechischen Systems der Harmonie, angeführt hat, zieht er aus denselben den Schluß, „daß, nach der ins Einzelne gehenden und genauen Beschreibung der Accorde durch alte Schriftsteller, es natürlich sei, anzunehmen, daß sie des Gebrauchs derselben nicht unkundig gewesen sind." Er gibt es als seine Meinung, daß die eigentlich sogenannte Harmonie vor der Zeit des Plato und Aristoteles bekannt war; daß sie aber, zugleich mit andern Künsten und Wissenschaften, während der Barbarei des Mittelalters, verloren ging **). Der gelehrte Akademiker, **Fragnier**, konnte nicht glauben, daß das so erleuchtete und in der Bearbeitung der schönen Künste so geistreiche Alterthum die **Vereinigung** (union) der Töne nicht gekannt haben sollte, und in der Meinung, in

*) Diesemnach würde eine Trommel, eine Cymbel, oder das heftige Schlagen an die Schilde der Kureten und Salier, da der Tact nachdrücklicher dadurch angegeben wird, selbst noch wunderbarere Wirkungen hervorgebracht haben, als die, denen er so unbedingt Glauben beimißt.

) Um das Jahr 1430, zufolge der Angabe des **Vincenzio-Galileo, der auch an die Wahrheit einer alten Harmonie glaubt, wurde die wieder hergestellte Kunst sehr verbessert, erweitert, und auf Regeln gebracht, die noch gültig sind.



einer Stelle Plato's einen unzweifelhaften Beweis, daß die Alten die Kunst des Contrapunkts besaßen, entdeckt zu haben, entwickelte er im Jahr 1716 seine Meinung in der Form eines Memoirs, und überreichte es der Akademie der Inschriften und schönen Wissenschaften. Die erwähnte Stelle befindet sich in Plato's siebentem Buch von den Gesetzen, und lautet so: „Was den Unterschied und die Mannichfaltigkeit in der Begleitung der Lyra betrifft, worin die Saiten eine Musik hervorbringen, während die vom Dichter gebildete Melodie eine andere hervorbringt, woher die Verbindung des Dichten und Dünnen, des Schnellen und Langsamen, des Hohen und Tiefen sowohl, als des Consonirenden und Dissonirenden entspringt; überdieß, die Kenntniß des Rhythmus, oder das Zeitmaaß zu allen Tönen der Lyra einzurichten; so sind dieß keine passenden Studien für die Jugend, welcher nur drei Jahre zur Erlernung des ihr blos Brauchbaren eingeräumt sind. Solche Gegensätze von verschiedenen Schwierigkeiten im Studium und in der Ausübung der Musik sind zu verwirrend, und können die jungen Gemüther weniger zu Wissenschaften geschickt machen, die sie mit Leichtigkeit lernen sollten." Diese Stelle Plato's (wie Burette, Fraguier's akademischer College, zeigte) gibt keinen Beweis, nicht einmal eine Anzeige, von der Existenz der alten Harmonie. Der nicht am wenigsten furchtbare Verfechter der Alten in diesem Punkte war unser Landsmann, der gelehrte und geschmackvolle Stillingfleet, der in seinen Principles and powers of harmony (Grundsätzen und Fähigkeiten der Harmonie), als einem Commentar über eine

musikalische Abhandlung Tartini's, die Sache als Gelehrter, gebildeter Mann und Tonkünstler behandelt. Nachdem er die oben angeführte Stelle Plato's bedachtsam untersucht hat, leitet er aus ihr den Beweis her, daß die alten Griechen mit der Musik in verschiedenen Stimmen bekannt waren, aber gewöhnlich keinen Gebrauch von derselben machten. Tartini *), in seinem Trattato di Musica, behauptet folgenden strengen Satz: „daß, wenn die Griechen die gleichzeitige Harmonie kannten, sie dieselbe, um zu dem vorgesetzten Endzweck zu gelangen, nicht gebrauchen konnten oder durften, sondern eine einzelne Stimme in ihren Gesängen anwenden mußten.“ Stillingfleet, anstatt auf diese Behauptung zu antworten, läßt ruhig den Tartini an der alten Vereinigung der Töne (bei der Prüfung seines Buches) zweifeln, nimmt aber im Anhange den Gegenstand ernstlich vor: „Dr. Wallis (schreibt er) sagt uns, daß die Alten keine Accorde von zwei, drei, vier oder mehr Stimmen hatten. Meibom behauptet ziemlich dasselbe, und dieß ist, kann man fast sagen, die allgemeine Meinung. Indeß haben manche Schriftsteller über Musik Stellen aus den Alten vorgebracht, welche das Gegentheil zu enthalten scheinen, von Andern aber als nicht bündig erweisend angesehen werden: so wie die aus Seneca (84. Epistel): Non vides quam multorum voci-

*) Tartini war kein Gelehrter im strengen Verstande; aber er war mit natürlichem Scharfsinn begabt, hatte sich über die Streitfrage wohl unterrichtet, und war der ruhigen Untersuchung fähig, welche nöthig ist, um zu einem richtigen Schluß über einen in das Dunkel entfernter Zeitalter gehüllten Gegenstand zu gelangen.

dus etc., wo vielleicht nichts weiter als Octaven zu verstehen sind. Eine andere, von Isaac Vossius (de Poemat. Cant. etc.) aus dem, dem Aristoteles zugeschriebenen Stück de mundo, angeführte Stelle scheint zweckdienlicher: „Eine Musik, welche hohe und tiefe, lange und kurze Töne zusammen mischt, bildet eine Harmonie aus verschiedenen Stimmen."

Wallis führt auch eine Stelle aus Ptolomäus an, in welcher er Musik in Stimmen zu finden glaubt, (Ptol. Harm. p. 317). „Aber das Stärkste, was ich über diese so lange bestrittenen Sache gefunden habe, ist im Plato." Stillingfleet gibt dann seine eigene Uebersetzung dieser Stelle, die Fraguier seinen Lesern schon übersetzt geliefert hatte, und versichert, dem Original so treu als möglich geblieben zu seyn, und zieht aus ihr den Schluß, daß die Alten mit der Musik in verschiedenen Stimmen bekannt waren, aber von ihr gewöhnlich keinen Gebrauch machten *).

*) Es ist zu verwundern, daß dem Verfasser folgende, noch besonders zu Gunsten der Harmonie der Alten sprechende Stelle aus Cicero entgangen ist. „So wie auf Saiten- und Blasinstrumenten, und in der Melodie selbst und in den Stimmen eine gewisse Zusammenstimmung von unterschiedenen Tönen (concentus ex distinctis sonis) zu beobachten ist, an welchen das Ohr des Kenners keine Abweichung und keine Disharmonie ertragen kann; und so wie diese Zusammenstimmung aus der Anordnung und Temperatur der unähnlichsten Stimmen (ex dissimillimarum vocum moderatione) Einhälligkeit und innere Angemessenheit erhält: so entsteht zwischen den höchsten, niedrigsten und mittlern Ständen, wie zwischen den Tönen, in dem durch Vernunft beherrschten Staate, durch die Uebereinstimmung des Unähnlichsten, Einklang; und was die Musiker im Ge-

Im Gegensatz gegen diese speculativen Forscher leugnen Glareanus und Salinas entscheidend, daß die Griechen harmonische Tonverbindungen angewandt oder selbst nur einen Begriff davon gehabt hätten. Aus dem Dodecachordon des Ersten, und dem Tractat über Musik vom Zweiten, ergibt sich als ihre Meinung, daß die großen Tonkünstler des Alterthums, wenn sie sich auf der Lyra begleiteten, blos im Einklange (unisono) mit der Stimme spielten, und daß in keinem auf uns gekommenen Werke Etwas zum Beweise angeführt werden könne, daß die harmonisch zusammenstimmende Musik music in consonance) den Alten bekannt gewesen sei. Der musikalischgelehrte Ritter Ercole Bottrigari sagt in seiner Theorie der Fundamentalharmonie (einem Manuscript, das er gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts in den Händen des Pater Martini ließ): „Da weder alte Tonkünstler, noch Geistliche, Zeichen von verschiedener Geltung zum Ausdruck des Tacts, oder zur bedeutenden Verlängerung oder Verkürzung der Töne hatten, so besaßen sie folglich, (so viel ich unter den Ge-

sange Harmonie nennen, das ist im Staate die Eintracht u. s. w. (Fragm. de republ. l. II.

Mit den eigenen Worten: Ut in fidibus ac tibiis, atque cantu ipso ac vocibus concentus est quidam tenendus ex distinctis sonis, quem immutatum ac discrepantem aures eruditae ferre non possunt, isque concentus ex dissimillimarum vocum moderatione concors tamen efficitur et congruens; sic ex summis, et infimis, et mediis interiectis ordinibus, ut sonis, moderata ratione ciuitas consensu dissimillimorum concinit, et quae harmonia a musicis dicitur in cantu, ea est in ciuitate concordia etc.

A. d. U.

brüern, Griechen, oder ersten Geistlichen entdecken konnte, kein anderes Zeitmaaß im Singen, als das einer articulirten geschwinden oder langsamen Aussprache; auch waren sie nicht mit dem Unterschiede verschiedener Stimmen in Harmonie bekannt, welche in der neuern Musik eben so viele verschiedene Melodieen ausmachen, als Stimmen zur Hauptmelodie gesetzt sind."

Artusi, ein anderer musikalischer Schriftsteller aus demselben Jahrhundert, streitet den Alten alle Kenntniß des Contrapunkts ab. „In den ersten Zeitaltern der Welt," sagt er, „während der Kindheit der Musik, gab es keine solche Sache, wie das Singen in verschiedenen Stimmen, weil der Contrapunkt eine neue Erfindung ist." Und Cerone, Verfasser einer vortrefflichen Spanischen Abhandlung, spricht in dem nämlichen Sinne. Der berühmte Kepler war so weit entfernt, den Alten eine Kenntniß der Harmonie zuzugestehen, so wie sie jetzt ausgeübt wird, daß er es als seine eigene Meinung gibt, daß, wenn sie je eine Begleitung ihrer Melodieen mittels des Basses hatten, sie vollkommen eintönig (monoton) gewesen seyn muß; ein solcher Baß zum Beispiel, wie durch das Sumsen einer Sackpfeife hervorgebracht wird. „Was die Griechen und noch ältern Völker angeht," sagt Pater Mersenne, „so wissen wir nicht, ob sie in verschiedenen Stimmen sangen, oder eine einzelne Gesangstimme mit mehr als einer Stimme begleiteten. Sie konnten freilich die Töne der Leier verändern, oder mehrere Saiten zusammen anschlagen, wie jetzt; da aber alle alten Bücher über den Contrapunkt schweigen, so ist

es natürlich anzunehmen, daß die Alten mit dieser Kunst unbekannt waren."

Marsilius Ficinus, Verfasser eines im funfzehnten Jahrhundert geschriebenen Commentars über Plato's Timäus, behauptet, daß die Platoniker Musik nicht so gut verstanden haben konnten, als die Neuern, weil sie für das Vergnügen, das aus Terzien und ihren Wiederholungen entspringt, unempfänglich waren, und sie als Dissonanzen betrachteten. Es ist Kirchers Meinung, daß, obgleich die Alten einige Accorde im Contrapunkt gebrauchen mochten, es doch andere gab, wie die unsern Ohren so angenehmen Terzien und Sexten, welche ganz verworfen wurden, und daß sie von der Untermischung und Auflösung der Dissonanzen nicht den entferntesten Begriff hatten *).

*) Das Gewicht und Ansehen Kirchers werden mich entschuldigen, wenn ich den Lesern seine Meinung ausführlich mittheile: „Es ist seit einiger Zeit," sagt er, „eine Frage unter den Musikern gewesen, ob die Alten in ihrer Harmonie Gebrauch von verschiedenen Stimmen machten; um zu bestimmen, welchen, müssen wir ihre Polyodia als dreifach — natürlich, künstlich und eintönig (unisona) betrachten. Ich nenne diejenige natürlich, welche nicht durch gewisse Regeln oder Vorschriften bestimmt, sondern durch einen aus dem Stegreif gebildeten und willkührlichen Zusammenklang (symphonia) vieler Stimmen, mit Untermischung hoher und tiefer Töne, ausgeübt wird; so wie wir selbst gegenwärtig bemerken, geschieht es unter einer Gesellschaft Matrosen oder Schnitter u. dgl. Leuten, welche kaum eine gewisse Melodie von Einem unter ihnen angestimmt hören, als irgend ein Andrer sogleich einen Baß oder Tenor dazu erfindet, und so aus dem Stegreife eine Harmonie hervorbringt, die nicht durch gewisse Gesetze beschränkt, und die sehr roh und unvollkommen ist; und sie ist fast immer im Einklange, oder in der Octave, und enthält nichts von (ei-

Mit diesem Gegenstande, dessen Betrachtung die Aufmerksamkeit und die Untersuchungen so vieler scharfsinnigen Alterthumsforscher, Gelehrten und Musikverständigen beschäftigt und erregt hat, war vielleicht Keiner so vertraut, als der berühmte Architekt Claude Perrault *), dessen Abhandlung über die Musik der Alten (erschienen 1680) starke Beweise gegen die Wahrscheinlichkeit der Anwendung des Contrapunkts bei den alten Griechen und Römern aufstellt. In seinen Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Vitruvius, die er sieben Jahre früher herausgab, hatte er Gelegenheit genommen zu bemerken, daß weder in Aristoxenus, noch in irgend einem Griechischen Schriftsteller, ein einziger Gedanke zu finden wäre, welcher anzeigte, daß die Alten die mindeste Idee von einer Musik in Stimmen gehabt hätten. Boileau gibt in seiner Uebersetzung ei-

gentlicher) Harmonie, und ist daher von keinem Werth. Daß die Griechen eine solche Art Musik hatten, ist nicht zu bezweifeln. Aber die Frage ist nicht über diese Art Polyodie, sondern ob sie Compositionen für verschiedene Stimmen, nach Regeln der Kunst gebildet, hatten. Ich habe mir große Mühe gegeben, mich über diesen Gegenstand zu befriedigen, und da in keinem der Griechischen und Lateinischen Schriftsteller, die ich getroffen, eine Erwähnung dieser Art Musik geschieht, so scheint es mir, daß sie entweder derselben unkundig gewesen sind, oder keinen Gebrauch davon gemacht haben, indem sie sich vielleicht einbildeten, sie unterbräche die Melodie, und entzöge den Worten ihre Energie."

*) Von diesem scharfsinnigen Gelehrten und Künstler sagt Voltaire seine Meinung, und behauptet, daß er nicht nur in der Mechanik gründlich erfahrner Physiker und trefflicher Baumeister, sondern auch mit großer Kenntniß und Einsicht in vielen Künsten begabt war, mit denen er sich ohne Hülfe von Lehrern vertraut gemacht hatte.

ner gewissen Stelle des Longinus das Wort paraphoni mit den Worten verschiedener Stimmen, in der Meinung, daß die Alten Contrapunkt hatten: „Denn ich kann nicht leicht," sagt er, „denen beitreten, welche die Vereinigung der Töne derjenigen Musik absprechen, von der solche Wunder berichtet werden, weil ohne Stimmen darin keine Harmonie seyn konnte *)."

*) Der französische Dichter bedachte offenbar nicht, daß die Alten unter dem Ausdruck Harmonie allezeit das verstanden, was bei uns Melodie heißt. Daß ihre Harmonie wirklich nicht mehr war, als eine bloße Aufeinanderfolge von Tönen, davon gibt selbst Longinus entscheidenden Beweis, wenn er in seiner Abhandlung über das Erhabene (33. Kap.) den Ausdruck Harmonie auf die einzelne menschliche Stimme anwendet. Boileau indeß irrte sich zugleich mit den Schriftstellern andrer Länder. Von vielen unsrer eigenen Schriftsteller werden die Worte Harmonie und Melodie als gleichbedeutend genommen.

Ich war in Willens, meinen Lesern meine eigene Erklärung der Ausdrücke Harmonie und Melodie, so wie sie bei den Alten gebraucht wurden, und bei den Neuern gebraucht werden, darzulegen. Aber unser trefflicher und gelehrter Dichter, der verstorbene Mason, hat dieß Unternehmen so genau und geschickt vollzogen, daß ich nichts Besseres thun kann, als wie Dr. Burney gethan, seine vollständigen, deutlichen und bestimmten Erklärungen herzusetzen. „Die Harmonie der Alten war eine Aufeinanderfolge einfacher Töne, nach ihrer Scala, in Rücksicht auf ihre Höhe oder Tiefe. Ihre Melodie war eine Aufeinanderfolge dieser harmonischen Töne, nach den Gesetzen des Rhythmus oder Versmaaßes (Metrums) oder, mit andern Worten, nach dem Tempo, dem Tact und dem Tonfall (time, measure, and cadence). Die Harmonie der Neuern ist eine Aufeinanderfolge verbundener Töne oder Accorde, nach den Gesetzen des Contrapunkts. Die Melodie ist, was die Alten unter Harmonie verstanden, d. h. eine einfache Aufeinanderfolge unbegleiteter oder nicht harmonisirter Töne. Nach diesen Erklärungen (setzt Mason hinzu) erhellt, daß

Er sagt jedoch nachher mit Bescheidenheit: „Ich unterwerfe jedoch diesen Gegenstand den Musikverständigen; denn ich habe nicht hinlängliche Kenntniß in der Kunst, um den Punkt zu bestimmen.“ Angelini Bontempi (ein vortrefflicher praktischer Tonkünstler und gründlicher Theoretiker sowohl, als ein achtbarer Gelehrter) erklärt, nach der sorgfältigsten Untersuchung der alten Tongeschlechter, Systeme und Verhältnisse, unterstützt durch aufmerksames Studium der Griechischen Schriftsteller über Musik, seine Ueberzeugung von der Gewißheit, daß die alte Harmonie blos aus einer einzigen oder einzelnen Stimme bestanden habe. Dr. Wallis ist ein kräftiger Vertheidiger derselben Meinung. Mehr in Stand gesetzt durch eine noch tiefere Kenntniß der alten Musik, als irgend ein Neuerer, Meibom ausgenommen, über die vorliegende Frage zu urtheilen und zu entscheiden, hat er in seinem Anhange zur Harmonias des Ptolomäus und in den Philosophical Translations die alte Musik fast mit Verachtung behandelt. In den letztern sagt er ausdrücklich: „Ich finde unter den Alten gar keine Spuren von dem, was wir verschiedene Stimmen (wie Baß, Discant, Tenor u. s. w. in Verbindung gesungen) nennen, da eine der andern entspricht, um die Musik vollständig zu machen.“ In einer Abhandlung über die Symphonie der Alten

Harmonie, in unsrer Bedeutung, den Alten unbekannt war; daß sie diesen Ausdruck so brauchten, wie wir den Ausdruck Melodie, wenn wir von ihr, als unterschieden von einem modulirten Tonstück, sprachen; und daß ihr Ausdruck Melodie auf das angewandt wurde, was wir Lied (air) oder Gesang (song) nennen.“

(in den Mémoires des Inscriptions 1723) führt Bürette wider die Annahme einer Griechischen Verbindung verschiedener Stimmen mehrere Gründe an, die nie widerlegt worden sind. Doch räumt er, entweder absichtlich, oder aus Versehen, den alten Gebrauch der Terzien ein, worauf anspielend Voltaire sagte: Der skeptische Bayle ist nicht skeptisch genug. Bürette untersucht den Bau der alten Lyra, und die Anzahl ihrer Saiten, und zeigt, wiefern sie der Harmonie von Doppelgriffen fähig war; dann macht er das Resultat dieser Untersuchung zur Grundlage der Entscheidung, ob die Alten sich aller Fähigkeiten des Instruments in dieser Beziehung bedienten, und findet sich gedrungen zu schließen, daß daraus kein Grund für einen Zusammenklang verschiedener Stimmen bei den Alten herzuleiten sei. Der Pater Martini ist ein zu achtungswerther Gegner des alten Contrapunkts, um nicht das Gewicht der obigen Zeugnisse auf seiner Seite in Hinsicht der Streitfrage zu vermehren. Nachdem er alle Verwahrungsörter, alle Archive Italiens durchsucht hat, verläßt er seine erste günstige Meinung von den alten Griechen, und gesteht sich überzeugt, daß, weil sie ihre consonirenden Intervalle auf die Octave, Quarte und Quinte und ihre Wiederholungen (replicates) beschränkten, dieß sie unvermeidlich des Verdienstes beraubt, dasjenige, was wir Contrapunkt nennen, erfunden und ausgeübt zu haben; und gewiß erhält diese Entscheidung noch mehr Kraft aus dem Zeugniß mehrerer Schriftsteller des Mittelalters, die in seinem Buch angeführt sind, welche Musik in Stimmen die neue Musik, die neue Kunst,

die neue Erfindung nennen. Mersenne war nicht nur entschieden der Meinung, daß die alten Griechen keinen Contrapunkt hatten, sondern leugnet geradezu, daß es ihnen zum Vorwurf gereiche, ihn nicht gekannt zu haben*). Rousseau, in seinem Dictionnaire de Musique, trifft mit diesen Gedanken zusammen. Sein Artikel, Contrapunkt, schließt also: „Man hat lange gestritten, ob die Alten Contrapunkt hatten; aber es erhellt klar aus den Ueberbleibseln ihrer Musik

*) Es ist schwer, sagt dieser Pater, neuere Componisten zu überzeugen, daß einfache Melodie angenehmer sey, als wenn sie mit verschiedenen Stimmen begleitet ist, weil sie Verminderung der öffentlichen Achtung für die Gelehrsamkeit und Kunst ihrer eignen Compositionen befürchten, welches freilich der Fall seyn würde, wenn eine Methode erdacht werden könnte, die möglichst schönsten Melodieen zu erfinden, und mit der äußersten Vollkommenheit auszuführen. Denn es scheint, als wenn die Kunst, in Stimmen zu setzen, welche nur seit diesen letzten hundert und funfzig oder zweihundert Jahren ausgeübt worden, blos erfunden worden wäre, um die Mängel der Melodie zu ersetzen, und die Unkunde der neuern Musiker in diesem Theil det Melopöie zu bedecken, so wie diese bei den Griechen behandelt wurde, welche blos einige Spuren derselben in der Levante, nach dem Zeugniß von Reisenden, die die Perser und Neugriechen hörten, erhalten haben." Und dieser Schriftsteller treibt seine Vorliebe für Einfachheit so weit, daß er sagt: „So wie die Schönheiten eines Trio nicht so leicht entdeckt und gefaßt werden können, als die eines Duo (da Geist und Ohr auf zu Vieles zu gleicher Zeit zu merken haben), so müsse es, wenn Musikliebhaber sich mehr an Trio's als an Duo's vergnügen, daher kommen, daß sie mehr Freunde von Gedränge und Verwirrung, als von Einheit und Klarheit sind: und er vergleicht sie mit denen, welche gern in trüben Wassern fischen, oder das Gefecht im großen Haufen lieber haben, als den Zweikampf, wo Mangel an Muth und Gewandtheit leichter entdeckt wird.

und ihrer Schriften, besonders aus den Regeln der Ausführung im dritten Buch des Aristoxenus, daß sie nie die mindeste Idee davon hatten." Und in seiner Erörterung über das Wort Harmonie sagt er: „wenn wir bedenken, daß von allen Völkern der Erde keines ohne Musik und Melodie ist, jedoch nur die Europäer Harmonie und Accorde haben, und ihre Mischung angenehm finden; wenn wir bedenken, wie viele Zeitalter die Welt bestanden hat, ohne daß eine der Nationen, welche die feinen Künste cultivirt haben, diese Harmonie kannte; daß kein Thier, kein Vogel oder Wesen in der Natur einen andern Ton, als den Einklang, oder andere Musik, als bloße Melodie, hervorbringt; daß weder die morgenländischen, so klangvollen und musikalischen Sprachen, noch die mit so viel Feinheit und Empfindlichkeit begabten, und mit so viel Kunst gebildeten Ohren der Griechen, jemals dieß enthusiastische und wollüstige Volk zur Entdeckung unsrer Harmonie führten, daß ihre Musik, ohne dieselbe, so wundervolle Wirkungen hatte, und unsre, mit ihr, so schwache; kurz wenn wir bedenken (fährt er fort), daß es einem nordischen Volke, dessen grobe und stumpfe Organe mehr durch die Stärke und das Getöse der Stimmen, als durch die Süßigkeit der Accente und die Melodie der Inflexionen, gerührt werden, aufbehalten war, diese große Entdeckung zu machen, und alle Grundsätze und Regeln der Kunst darauf zu bauen; wenn (sagt er) wir alles dieses bedenken, so ist schwer der Argwohn zu vermeiden, daß alle unsre Harmonie, auf die wir so stolz sind, nur eine Gothische und barbarische Erfindung sei,

an die wir nie gedacht haben sollten, wenn wir mehr Gefühl für die wahren Schönheiten, und für eine wahrhaft natürliche und rührende Musik hätten." Diese letztere Meinung Rousseaus, so kühn und außerordentlich sie scheinen mag, wird noch durch die Behauptungen Vicenzo Galilei's und Mersenne's übertroffen, welche sich einbildeten, daß die entgegengesetzten Wirkungen der tiefen und hohen Töne in verschiedenen Fortschreitungen wechselseitig einander schwächen und zerstören müßten *).

Wenn wir diesen Zeugnissen die Thatsachen beifügen, daß Plato von der Harmonie als einer laufenden Ordnung oder Reihe von Tönen, in Ansehung des Tiefen und Hohen, spricht; daß das Wort Harmonie von Hesychius und Suidas als eine wohlgeordnete Aufeinanderfolge erklärt wird; daß Aristoteles (Prob. 33.) sagt, Antiphonie sei die Zusammenstimmung in der Octave; daß Theokritus (Idyll. 18.) die Brautführerinnen der Helena als tanzend und zusammen eine und dieselbe Melodie singend **) beschreibt; daß

*) Wir lesen, daß, als der berühmte Tonsetzer, Claude le Jeune, seine fünf- sechs- und siebenstimmigen Werke zuerst den Meistern Italiens und Flanderns überreichte, sie sie mit Verachtung aufnahmen; und seine Compositionen würden nie von ihnen aufgeführt worden seyn, hätte er nicht Etwas in zwei Stimmen geschrieben, womit er jedoch zuerst so wenig glücklich war, daß er selbst gestand, die wahren Grundsätze der Musik nicht gekannt zu haben.

**) Ἄειδον δ' ἄρα πᾶσαι ἐς ἓν μέλος ἐγκροτέοισαι
Ποσσὶ περιπλέκτοις·
Alle stimmten an, einhällig, und tanzten zum Liede
Mit bewundenem Fuß.
Graf von Finkenstein.

Aristoxenus und Andere, da sie vom enharmonischen Geschlecht sprechen, es Harmonia zu nennen pflegen, in der Bedeutung, daß seine successiven Töne wohl geordnet sind; und ferner, wenn wir erwägen, daß die Griechen die Benennung Harmonie jeder Sache gaben, welche Verhältnißmäßigkeit besaß oder auf eine systematische Anordnung zurückgebracht war; so werden wir Grund genug zu schließen finden, daß dieser Ausdruck, in einem musikalischen Sinn von ihnen gebraucht, Melodie und nichts mehr bedeute; daß bei den Alten musikalische Harmonie, gleich der dramatischen Harmonie (als der Einheit des Charakters), eine systematische Ordnung von Eindrücken war, die aus einem stetigen (zusammenhängenden) Lauf der Handlungen oder Wirkungen entsprang; so daß es eben so schicklich war, von der Harmonie eines Verses, als von der Harmonie eines Liedes; von der Harmonie der Musik, als von der Harmonie des Betragens oder sittlicher Grundsätze, zu sprechen.

Wenn jedoch ein Leser skeptisch genug wäre, noch den geringsten Zweifel an der Unbekanntschaft der Alten mit gleichzeitiger Zusammenstimmung zu hägen, so wird die folgende Beweisführung vielleicht seine Meinung bestimmen.

Wenn die Griechen Musik in mehreren verschiedenen Stimmen ausführten, so componirten sie in solchen: und wenn sie in Stimmen componirten, so waren sie nicht allein Meister der Kunst, Accorde zu bilden, sondern auch ihre Reihe so zu moduliren, die successiven Harmonieen so zu unterscheiden und zu verändern, um

auf einmal eine Angemessenheit (Congruität) in jeder Verbindung, und einen Zusammenhang und eine Stetigkeit (Haltung) in den Abwechselungen hervorzubringen: mit einem Wort, ihre nicht an die Bildung der Accorde beschränkte Fähigkeit konnte sie auch vorbereiten und auflösen, nach den von der Natur der harmonischen Zusammensetzung und Entwickelung selbst vorgeschriebenen Regeln. Eine so ausgedehnte Kunst würde ein nicht weniger großes als gründliches Gesetzbuch von Regeln mit sich bringen, welches, da es in einem dunkleren und wichtigeren Gebiete, als die Vorschriften der Melodie, läge, zuerst das Studium und die Aufmerksamkeit der theoretischen und philosophischen Tonkünstler beschäftigt haben würde: doch finden wir in den aufs Fleißigste gearbeiteten Abhandlungen, die die gelehrtesten alten Schriftsteller über Musik uns hinterlassen haben, nicht ein einziges Gesetz über Compositionen in gleichzeitigen Stimmen. In ihren einleitenden Kapiteln behaupten sie, alles mit der Wissenschaft Zusammenhängende abgehandelt und erklärt zu haben; sie trennen methodisch die Hauptstücke ihrer Werke; geben uns unter ihren acht besondern Titeln die Geheimnisse von Tönen, Intervallen, Systemen, Geschlechtern, Tonarten, Veränderungen, Melodie und Rhythmus; sagen aber kein Wort von vereinigten Stimmen, von zusammen gespielten oder gesungenen Stimmen, nicht eine Sylbe vom Contrapunkt. Die offenbare Wahrheit ist, sie erklärten Alles, was sie konnten; denn sie erklärten Alles, was die ihnen bekannte Musik betraf, — Alles, was Melodie anging.

Einigen neuern Schriftstellern hat es sonderbar geschienen, daß ein so denkendes, aufgeklärtes und verfeinertes Volk, wie die Griechen, die tief in die allgemeinen Geheimnisse der Wissenschaft eindrangen, nicht die Kunst der Verbindung musikalischer Stimmen entdeckt haben sollte. Aber würde es nicht eben so außerordentlich gewesen seyn, wenn sie sich zu Meistern des verborgensten Zweiges einer so einnehmenden Kunst, als der musikalischen, gemacht, lange und gründliche Abhandlungen über ihre Grundsätze und Fähigkeiten geschrieben, und gänzlich unterlassen hätten von Demjenigen zu sprechen, was am meisten ihre Aufmerksamkeit verlangte *)? Ferner: wenn die Griechen mehrstimmige Musik ausführten, so schrieben sie in Stimmen; was ist denn aus ihren mehrstimmigen Compositionen geworden? Warum sind sie nicht zugleich mit ihren Ab-

*) Die allgemeine Meinung Mersenne's, aus seiner Harmonie universelle gezogen, ist in einer frühern Anmerkung angeführt; dennoch werden seine eignen Worte über diesen Punkt hier nicht am unrechten Orte oder überflüssig seyn, als Anhang und Bekräftigung eines mir seither längst beigefallenen Beweisgrundes.

Quant aux Grecs, et aux plus anciens, nous ne sçavons pas s'ils chantoient à plusieurs voix, et bien qu'ils ne joinissent qu'une voix à leurs instrumens, ils pouvoient néanmoins faire trois ou plusieurs parties sur la lyre, comme l'on fait encor aujourd'hui, et une autre avec la voix. Joint que les livres que les Grecs nous ont laissés de leur musique, ne témoignent pas qu'ils ayent si bien connu et pratiqué la musique, particulièrement celle qui est à plusieurs parties, comme l'on fait maintenant, et consequemment il n'est pas raisonnable de les prendre pour nos juges en cette matière.

Mersenne. Harmonie universelle. Liv. IV. p. 204.

handlungen auf uns gekommen? Viele haben wir von den letztern; welche haben wir von den erstern?

Ein andrer Punkt, von keiner geringen Wichtigkeit in dieser lange behandelten Streitfrage, ist, daß zwei von ihren Klanggeschlechtern oder Scalen, wie sie uns von ihren competentesten Theoretikern überliefert und erklärt worden sind, keineswegs zur Bildung einer zusammenstimmenden Verbindung oder Entwickelung (Combination oder Evolution) taugte. Die zwei an einander gränzenden Halbtöne und der folgende hemiditonus oder die kleine Terz des chromatischen Geschlechts, waren selbst der Führung der Harmonie noch mehr zuwider, als der Bildung derselben. Keine Beziehung (relation) würde zwischen der einen und der andern Vereinigung haben erlangt werden können; jeder Accord würde eine isolirte Masse von Tönen ausgemacht haben; und alle harmonische Verknüpfung oder Haltung, alle Leitung des Gehörs von Harmonie zu Harmonie, wie sie in einfacher Melodie von Note zu Note Statt findet, würde das Vermögen des umfassendsten Genies, der geduldigsten Anstrengung und der feinsten Behandlung überstiegen haben. Vieles würde alsdann aus dem Ausführbaren das Unternehmen bewiesen haben, accordirende Stimmen aus den Elementen des enharmonischen Geschlechts, aus seinen zwei zusammenhängenden Vierteltönen und der großen Terz herauszulocken. Sollte man wider dieß letztere Raisonnement einwenden, daß, da es keine Anwendung auf das diatonische Geschlecht finde, es keinen bündigen Schluß gegen den alten Contrapunkt gebe, so wird die Bemerkung übrig bleiben, daß, weil die

Griechischen Schriftsteller die charakteristischen und wirksamen Unterschiede zwischen den verschiedenen modis, z. B. dem Lydischen und Phrygischen, so sehr in Erwägung gezogen haben, sie nie unterlassen haben würden, uns über die außerordentliche Ueberlegenheit der Bestandtheile des diatonischen über die des chromatischen und enharmonischen Geschlechts, wiefern sie die Mittel einer accordirenden Zusammensetzung und Modulation gewährten, zu belehren. Wir würden von diesem Geschlecht als dem Hauptgeschlecht gehört haben, als der ausschließenden Grundlage der Erhabenheit angehäufter Intonationen, und als einem Symbol der Musik der Sphären *).

Wir sind also, Alles gehörig erwogen, genöthigt, zu schließen, daß die alten Griechen keine der unsrigen ähnliche Musik in Stimmen besessen haben; daß das große Gebäude von Tönen auf Tönen, und einer Unterstimme zur Stütze eines verwickelten Baues zusammentreffender Materialien, die sich alle in angemessener Verbindung und Regelmäßigkeit bewegen, zuletzt getragen von einem Grundbasse, gleich den Wassern eines ansehnlichen Flusses, der mit seinem Umfang und Gewicht gemäßer

Und Kircher spricht in dem nämlichen Sinn.

*) Es ist der Bemerkung nicht unwerth, daß die Kirchentöne und der Canto fermo der Römischen Kirche gewöhnlich als Ueberbleibsel der alten Griechischen Musik angesehen werden; und daß, da diese immer in handschriftlichen Meßbüchern ohne verschiedene Stimmen geschrieben worden sind, und allezeit in Octaven oder im Einklange gesungen wurden, dieß, wie Burney richtig bemerkt, ein starker Vermuthungsgrund dagegen ist, daß die Alten den Contrapunkt gehabt haben sollten.

Majestät einher strömt, — daß diese hohe Erfindung die Gränzen ihrer Betrachtung überstieg, und wegen ihrer Größe und verwickelten Beschaffenheit den Entdeckungen einer späteren Zeit, als der des classischen Griechenlandes, aufbehalten war.

Viertes Kapitel.

Vermeinte Wirkungen der alten Musik.

Wir treten nun in die bezauberten Gegenden der Einbildungskraft, Gegenden, die in Hinsicht der Macht der Musik, die Poesie mit Allem, was sie ersinnen konnte, befruchtet, und die Beredsamkeit, mit Allem, was sie auszudrücken vermochte, geschmückt hat. Der Leser, der auf Wunder harret, wird nicht getäuscht werden; auch wird seine Phantasie, die sich ausgeschmückter Hyberbeln freuet, nicht unbefriedigt bleiben. Die goldene Legende ist nicht reicher an Erzählungen der Wunder der Heiligen, als die Ueberbleibsel der Griechischen und Römischen Geschichtschreiber und Philosophen an Wundern der Harmonie, entlehnt von den phantasiereichen Musen, und empfohlen durch den üppigen blühenden Stoff der Begeisterung, durch weltliches Interesse und geschmackvollen Fleiß. Götter und Göttinnen haben der Herrschaft der Tonkunst sich unterwerfen müssen, und die Himmelskörper sind nur in Bewegung gesetzt worden, um ihre Sphärenharmonie hören zu lassen; durch den Accord süßer Töne ist weibliche Keuschheit bewahrt, sind Menschen zur Menschlichkeit, zu sanfteren Sitten und zu bürgerlicher Bildung geführt worden; und wäh-

rend die Leidenschaften durch den Einfluß der Musik erregt und gezähmt worden sind, haben körperliche Krankheiten ihrer reizenden Macht weichen müssen.

Es ist merkwürdig, daß, obgleich eine besondere Wissenschaft oder Kunst nur Einer Muse, und ein verschiedenes Talent wieder einer andern zugeschrieben wird, die Mythologie alle neun als Sängerinnen vorstellt. Diese ist der Geschichte, jene der Sternkunde, eine dritte dem Trauerspiel, und eine vierte dem Lustspiel geweiht; aber jede ist eine Tonkünstlerin.

„Hear the Muses in a ring
Round avont Jove's altar sing.

Milton's Il Penseroso.

Sieh' der Musen Chor mit Singen
Jupiter's Altar umringen.

Und Apoll ist nicht allein der Quell und Ordner der Harmonie, der himmlische Koryphäus, sondern die Schutzgottheit der irdischen Tonkünstler, und der vorzüglichste Zuhörer ihrer Musik.

„Laute Gesänge sangen die Griechen bis an den Abend;
Frohe Päane ertönten, Apollon Foibos zu feiern.
Deine Thaten sangen sie, Gott! Deß freute dein Herz sich.

Homer's Ilias I. B. V. 458. fg. nach Stolberg *).

*) Auch kann man folgende Verse der Ilias hieher ziehen:
Also schmausten sie, bis am Abend die Sonne sich senkte,
Und genossen nach Herzensgelüsten der lieblichen Speise.
Foibos Apollon entlockte der Leier melodische Töne,
Und es sangen die Chöre der Musen mit silberner Stimme.

V. 492. ff. nach dem Grafen von Stolberg.

A. d. U.

Der ernsthafte Geschichtschreiber Polybius spricht von der Grausamkeit und Ungerechtigkeit der Aetolier gegen die Cynäthaner, ihre Nachbaren, in folgender Stelle, welche seine Meinung vom Einflusse der Musik auf die Sitten der Völker beweiset.

„In Hinsicht der Einwohner Cynätha's, deren Unglück wir eben erwähnten, ist es ausgemacht, daß man kein Volk einer so grausamen Behandlung, als sie erfuhren, so werth gehalten hat. Und weil die Arkadier im Ganzen wegen ihrer Tugend durch ganz Griechenland immer gerühmt worden sind, und sowohl wegen ihrer menschenfreundlichen und gastfreien Gesinnung, als wegen ihrer Frömmigkeit gegen die Götter und wegen ihrer Ehrfurcht vor allen heiligen Gegenständen, den höchsten Ruf erlangt haben, so mag es vielleicht nützlich seyn, zu untersuchen, woher es kommen möchte, daß das Volk dieser einzelnen Stadt, wiewohl sie als Arkadier anerkannt sind, im Gegentheil durch die wilde Rohheit ihrer Sitte und Lebensart, und durch ihre Ruchlosigkeit und Grausamkeit vor allen Griechen berüchtigt worden ist. Meines Erachtens, ist dieser Unterschied aus keiner andern Ursache entstanden, als weil die Cynäthaner die Unterweisung, welche ihre Vorfahren mit der größten Weisheit und mit einer bedachten Rücksicht auf die natürlichen Anlagen und die besondere Neigung des Volks des Landes eingeführt hatten, verwarfen, ich meine nämlich den Unterricht und die Uebung in der Musik, jener echten und vollkommenen Musik, welche wohl jedem Staate nützlich, aber dem Volke Arkadiens schlechterdings nothwendig ist. Denn wir dürfen keinesweges die von

Ephorus in der Vorrede zu seiner Geschichte hingewor-fene und dieses Schriftstellers sehr unwürdige Meinung annehmen, die Musik sei zur Täuschung und zum Betruge der Menschheit erfunden. Auch ist nicht voraus-zusetzen, daß die Lacedämonier und alten Kretenser nicht durch einen guten Grund bestimmt würden, an die Stelle der Trompeten, das Spiel der Flöten und die Harmonie des Verses einzuführen, um ihre Krieger zur Zeit der Schlacht anzufeuern: oder daß die ersten Arkadier ohne strenge Nothwendigkeit handelten, wenn sie, obgleich Leben und Sitten in allen andern Stücken bei ihnen rauh und herbe waren, diese Kunst dem Wesen ihrer Regierung einverleibten, und nicht nur ihre Kinder, sondern auch die jungen Männer, bis sie dreißig Jahr alt waren, zum steten Betreiben und Studiren dieser Kunst anhielten. Denn Jedermann weiß, Arkadien ist fast das einzige Land, wo die Kinder, selbst von ihrem zartesten Alter an, nach dem Tacte ihre (zu Ehren ihrer Götter und Helden gedichteten) Gesänge und Hymnen zu singen, unterwiesen werden; und nachher, wann sie die Musik des Timotheus und Philoxenus gelernt haben, versammeln sie sich jährlich einmal auf den öffentlichen Schauplätzen am Bacchusfeste, und da tanzen sie um die Wette zur Begleitung der Flöten, und feiern nach ihrem Alter die Kinder die jugendlichen, und die jungen Männer die männlichen Spiele. Und selbst bei ihren Privatgastmählern und Zusammenkünften brauchen sie bekanntlich nie gemiethete Musikchöre zu ihrer Unterhaltung, sondern jeder Mann ist selbst verbunden, nach der Reihe zu singen. Denn ob sie gleich ohne Schimpf und Tadel

sich jede andere Kenntniß oder Wissenschaft absprechen können, so wagen sie doch auf der andern Seite nicht, zu verhehlen oder zu leugnen, daß sie in der Musik bewandert sind, weil die Gesetze fordern, daß Jeder darin unterrichtet sei; auch können sie hinwiederum es nicht abschlagen, verlangte Proben ihrer Geschicklichkeit abzulegen, weil eine solche Weigerung für schimpflich gelten würde. Sie werden auch in allen militärischen Märschen und Bewegungen zum Klange der Instrumente unterrichtet: und dieß wird ebenfalls alle Jahre auf den Theatern, auf öffentliche Kosten, und im Angesicht aller Bürger in Ausübung gebracht."

Polybius fährt dann fort zu zeigen, daß die Alten diese Gebräuche blos darum einführten, um die natürliche Rauhheit der Arkadier, die man ihrer dicken und kalten Atmosphäre zuschrieb, zu mildern; und besteht darauf, daß die Vernachlässigung derselben bei den Cynäthanern die Ursache der rohen und wilden Sitten gewesen sei, die sie in allen andern Städten Arkadiens verächtlich und verhaßt machten.

Agamemnon (bei Homer) übergab seine Gemahlin Klytämnestra einem Sänger oder Tonkünstler, während seiner Abwesenheit, ihre Keuschheit zu beschützen; und bis er fortgeschickt wurde, vermochte Aegisth, ihr Verführer, nichts über ihre Neigungen. Odyssee III. V. 265 folg.

Anfangs weigerte sich, voll tugendhafter Gesinnung,
Seinem entehrenden Wunsch die göttliche Klytämnestra.
Denn sie hatt' Agamemnon, der Troja verließ, einem edlen
Sänger sorgsam vertraut, die Gemahlin ihm zu bewachen.

Plutarch erzählt, Terpander habe einen Aufruhr unter den Lacedämoniern durch Musik gestillt. (Dialog über Musik.)

Derselbe Schriftsteller berichtet von Antigenides, was Andre von Timotheus melden, daß er vor Alexander dem Großen in so kühnem und lebhaftem Ausdrucke spielte, daß des Kriegers Wut entflammt wurde, er von seinem Sitz aufstand, und die Waffen ergriff. *).

Pythagoras (nach Boethius) sah einen jungen Mann so von Eifersucht, Musik und Wein erhitzt, daß er an die Wohnung seiner Geliebten Feuer anzulegen entschlossen war, und brachte den Verliebten dadurch wieder zur Besonnenheit, daß er die Flötenspielerin die Phrygische Art der Melodie mit einem ernsten und besänftigenden Stile der Musik vertauschen ließ.

Thucydides unterstützt (wie Aulus Gellius anführt) die Annahme einer bezähmenden Kraft der Musik, durch das, was er von den Lacedämoniern erzählt. Diese wurden auf ihrem Zuge zur Schlacht von einem Flötenspieler begleitet, welcher sanfte und schmeichelnde Melodieen blies, um ihr kriegerisches Feuer zu mäßigen, da-

*) Dryden spielt hierauf mit eben so viel Einsicht, als glücklicher Behandlung an:

Sooth'd with the sound, the king grew vain,
Fought all his battles o'er again,
And thrice he routed all his foes, and thrice he slew the slain.

Siegprangend fühlt der Held das Lied:
ficht alle seine Schlachten durch,
besieget dreimal seinen Feind,
schlägt dreimal, den er schlug.

Nach Ramler.

mit nicht rasche Verwegenheit sich ihrer Urtheilskraft bemächtige und sie in Gefahr stürze. Er gibt auch in Hinsicht ihrer aufregenden Kraft kein weniger entscheidendes Zeugniß, bei demselben Volke, welches, bei der Nähe seiner Niederlage, durch die Musik des berühmten Tyrtäus, als er das Lydische Tonspiel mit dem Phrygischen vertauschte, wieder so angefeuert wurde, daß die Krieger mit unwiderstehlichem Muth vordrangen, und über die Messenier einen völligen Sieg gewannen. Und Diogenes, von Laerte, Pausanias und Polyänus, erzählen, Solon, der berühmte Gesetzgeber, habe durch den Gesang einer Elegie von seiner eigenen Erfindung die Athenienser zur Erneuerung des Krieges gegen die Megarier aufgemuntert, dessen Erneuerung vorzuschlagen bei Todesstrafe verboten gewesen war. Xenophon spricht von einem Thracischen Fürsten, der durch den Ton von Flöten und von Trompeten, die aus rohen Häuten gemacht waren, zu solchem kriegerischen Feuer entflammt wurde, daß er so heftig und schnell sich bewegte, als wenn er einem Pfeil hätte ausweichen wollen. Und, nach dem Athenäus, besaß der Trompeter Herodorus aus Megara die Fähigkeit, die Truppen des Demetrius durch zwei auf einmal geblasene Trompeten, während der Belagerung von Argos, so zu begeistern, daß er sie in den Stand setzte, eine Maschine gegen die Wälle zu bewegen, deren Gewicht mehrere Tage alle ihre Versuche, sie fortzurücken, abgeschreckt hatte *).

*) Daß der Schall von Trompeten die Lebensgeister in Bewegung bringe, und ihre Thätigkeit für die Leibesstärke vermehren könne, darf vielleicht kein Erstaunen erregen:

Um der Unparteilichkeit willen, gebe ich denen, welche an diese veralteten Erzählungen glauben, folgende neuere, die, um jede Geneigtheit zum Glauben zu beschützen und zu bestärken, nur der Bestätigung bedürfen.

Als Erich der Gute, König von Dänemark, der um 1130 regirte, in sein Reich zurückkam, und die jährliche Versammlung hielt, erfreute er sich sehr an dem Gewerbsfleiß seiner Soldaten und Künstler. Unter Andern von seinem Gefolge behauptete Einer, daß er durch die Macht seiner Kunst in dem Menschen jeden beabsichtigten Affekt hervorbringen, den Traurigen fröhlich, den Fröhlichen traurig, den Zornigen ruhig, den Zufriedenen misvergnügt machen, und sie selbst bis zur Wut bringen könnte. Je mehr er seine Geschicklichkeit versicherte, desto begieriger war der König nach einer Probe derselben. Der Künstler bedauerte endlich, sein Talent so gerühmt zu haben, da er die Gefahr voraussah, es an einem König zu versuchen, und er besorgte, wenn ihm sein Unternehmen mislänge, ein Lügner gescholten zu werden: er bat daher Alle, die etwas über den König vermochten, ihn von seinem Wunsche, eine Probe dieser Kunst zu sehen, abzulenken; aber Alles war vergebens; denn jemehr jener ausweichen wollte, desto mehr bestand der König auf seinem Verlangen. Als der Tonkünstler keine Entschuldigung mehr finden konnte, bat er, alle

aber der hier erzählte Fall scheint ans Uebertriebene zu gränzen. Könnte nicht der ganze wunderbare Theil dieser That auf ein vom Trompeter gegebenes Signal an die Soldaten, sich gemeinschaftlich anzustrengen, hinanslaufen?

gefährliche Waffen zu entfernen, und sorgte dafür, daß einige Personen einen Platz einnähmen, wo sie die Cither nicht hören konnten, welche aber zu seinem Beistande hereingerufen werden könnten, und nöthigenfalls ihm das Instrument aus den Händen reißen und an seinem Kopfe zerbrechen sollten.

Nachdem Alles so vorbereitet war, fing der Citharist eine Probe seiner Kunst an dem Könige zu machen an, welcher mit einigen Wenigen in einem offenen Saale saß. Erst brachte er durch eine ernsthafte Melodie seine Zuhörer in eine gewisse Schwermuth; doch mehr in muntere Töne übergehend, verwandelte er ihre Betrübniß in Freude, welche die Zuhörer fast zum Tanzen antrieb; dann veränderte er seine Modulation, und brachte den König plötzlich in Wut und Zorn, und fuhr so fort auf ihn zu wirken, daß man leicht die Annäherung des Wahnsinns an ihm bemerken konnte. Nun ward denen, die draußen warteten, das Zeichen gegeben, herein zu kommen; sie brachen erst die Cither nach der Anweisung entzwei, und bemächtigten sich dann des Königs; aber seine Stärke war so groß, daß er Einige mit der Faust tödtete; als er hernach mit mehreren Betten überdeckt wurde, fing seine Wut an sich zu legen, er kam wieder zur Vernunft, und beklagte sehr, seinen Zorn an seinen Freunden ausgelassen zu haben. Dieß erzählte Saxo Grammaticus in Hist. Daniae (Basel, Lib. 12. p. 113). Dieser Schriftsteller setzt hinzu, der König habe die Thüre eines Zimmers aufgebrochen, und mit einem Schwert vier Menschen durchbohrt, und habe nach seiner Wiederherstellung eine Wallfahrt nach Jerusalem zur

Aussöhnung seiner Verbrechen unternommen. Olaus Magnus (Hist. Gent. Sept. l. 15. c. 28.) und Kranzius (Chron. Regn. Daniae, Sueciae et Norvegiae), welche dieselbe Geschichte erzählen, sagen, der König sei auf der Insel Cyprus gestorben.

Hieronymus Magius (Var. Lect. seu Miscell. Venet. 1564) erzählt, daß der Cardinal Ippolito de Medicis, als er Gesandter bei der Armee in Pannonien war, da eben die Truppen fochten, durch den Waffenruf der Trompeten und Trommeln so mit kriegerischem Feuer entflammt worden, daß er sich mit dem Schwert gürtete, zu Pferde stieg, und nicht zurückgehalten werden konnte, den Feind an der Spitze derer anzugreifen, denen eigentlich der erste Angriff zukam. Und Bayle (Artikel: Goudimel, Anmerk. Vol. III. p. 205) meldet, bei der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse sei ein Edelmann durch die Musik, die Claude le Jeune bei diesem Feste hören ließ, so hingerissen worden, daß er sein Schwert ergriff, und schwor, daß er, wenn er nicht verhindert würde, mit Einem der Anwesenden fechten müßte; allein eine plötzliche Veränderung in der Musik besänftigte ihn wieder *).

Diese Wirkungen musikalischer Töne, so wunderbar sie scheinen mögen, fallen ins Unbedeutende zurück, ver-

*) Wir sehen aus diesen Erzählungen, daß man, um die der alten Musik von der Geschichte beigelegten Wirkungen einzuräumen, die nämlichen Kräfte in der neuern gelten lassen muß, weil die Geschichte dem wunderbaren Einflusse beider ihr Zeugniß gibt. Ein nachdenkender Leser kann jedoch solche übertriebene Erzählungen nicht lesen, ohne es noch wunderbarer zu finden, daß sie Glauben gewinnen, als daß sie wahr seyn sollten.

glichen mit dem, was noch angeführt werden soll. Die medicinischen Kräfte der alten Melodie wetteifern mit ihren geistigen und moralischen Wirkungen. Fieber, Mondsucht, Epilepsie, Pest, chronische Krankheiten, und der Viperndiß sind ihrem Einflusse gewichen. Aber was sind selbst diese Erfolge der Anwendung des Gesanges und der Leier, verglichen mit ihrer Macht, Mauern zu erbauen, Delphine herbeizuziehen, und die wilden Bewohner der Wälder zu zähmen und zu veredeln *)?

Daß Musik entweder in einem hoch gebildeten oder sehr rohen Zeitalter großer Wirkungen fähig ist, läßt sich nicht leugnen. Ein mit ihren Grundsätzen äußerst unbekanntes Volk, dessen Gefühle durch Vertraulichkeit mit ihr noch nicht abgestumpft sind, wird auf sie, als auf etwas Uebernatürliches, horchen; während eine Versammlung Kunstverständiger durch das Geschmackvolle erfreut, durch die Schönheiten gerührt und durch das Große erhoben werden wird, wodurch das Genie die Kunst auszeichnet, und der Urheber sich Ruhm erwirbt, wie der Geschmack, der solche Werke zu genießen weiß. Daß die stärkeren Gemüthsbewegungen durch die Sanftheit, gemäßigte Kraft und die hingleitenden Töne langsamer und zärtlicher Musik gemildert, die Stimmungen der Schwermuth durch ihre muntern und lebhaften Melodieen in Fröhlichkeit und Heiterkeit verwandelt, der

*) Musik hat Reiz, die wilde Brust zu zähmen,
macht Felsen weich, und beugt die starre Eiche.

Dieser Gedanke Rowe's ist nicht minder dichterisch, wenn er gleich nicht gerade der Wahrheit entspricht, und selbst des Menschen Gehör und Herz nicht immer für musikalische Eindrücke empfänglich sind.

Geist durch ihre raschen Bewegungen und gewaltsamen Uebergänge zu neuer kräftiger Thätigkeit erweckt, und die kühneren, wärmeren Leidenschaften durch ihre stärkern Erschütterungen, volleren Verbindungen, gesteigerte und würdevolle Anordnung, und reiche Mannichfaltigkeit aufgeregt und entflammt werden können, hat fast jedes empfängliche Herz und gebildete Gemüth erfahren. Das Gebiet der Musik ist das Gebiet der Leidenschaft; selbst wenn sie sich unmittelbar an den Verstand wendet, ist sie den Gefühlen verpflichtet. Es ist eine körperliche Bewegung, welche sich unsrer körperlichen Natur mittheilt und auf sie wirkt, und unsre Seele am meisten vergnügt, wenn sie die Nerven durchbebt. Musik gewährt keinen empfindbaren Gegenstand; aber sie verbindet sich leicht mit jedem Wesen oder Umstande, der sich ihrem Einflusse darbietet. In Rücksicht auf Leidenschaften kann sie vielleicht einem abgezogenen Raisonnement in Verhältniß zum Verstande verglichen werden. Wie dieses den Geist erweckt, so erregt jene das Herz zu einer eigenen Stimmung; aber keines von beiden wendet die erregten Gefühle (auf etwas Reelles) an. Die Musik eines Gesanges zu hören, ohne die Worte zu verstehen, heißt ein historisches Gemählde sehen, ohne seine Geschichte zu wissen: ist aber die Geschichte bekannt, und sind die Worte verstanden, so macht die musikalische Composition in ihrer Bewegung und in ihren Uebergängen auf einen Vorzug vor dem Gemählde Anspruch. Der denkende Kenner sagt dem Künstler, daß seine Figuren athmen; aber ein bewegtes Auditorium versichert den Tonsetzer, daß seine

Musik nicht nur lebt, sondern auch ihr Leben mittheilt *).

Die Erzählungen aus Homer und Polybius, buchstäblich genommen, würden mehr die natürliche und schnelle Empfindsamkeit der Griechen, als die höhere Vorzüglichkeit ihrer Musik in den frühern Zeiten ihrer Fortschritte, beweisen. Die Griechische Lyra, wie man ziemlich allgemein weiß, hatte anfangs nur drei oder vier Saiten, und viele Jahrhunderte hindurch blos sieben oder acht, um den Gesang der Stimme zu leiten und zu unterstützen: dennoch wird die Musik dieser dunkeln, fabelhaften Zeiten mit den beschriebenen wunderbaren Wirkungen beehrt. Allein man muß nur aufrichtig untersuchen, ob es in so entfernten Zeitaltern nothwendig war, daß die Wissenschaft und Ausübung der Musik eine große Vollkommenheit erreicht hatte, um so mächtiger Wirkungen auf den Menschen fähig zu seyn **).

*) Nach Aelian (2 B. 44.) bereitete Theon bei der Ausstellung eines seiner Gemählde, das einen Soldaten im Angriff des Feindes darstellte, die Zuschauer durch einen Trompeter (Tibicen) vor, der zum Angriff blies. Im Augenblick, als ihre Begeisterung aufs Höchste gestiegen war, enthüllte der Mahler sein Stück, und erwarb ihre wärmste Bewunderung. Theon, der zu diesem Mittel seine Zuflucht nahm, bewies seine Klugheit, verrieth aber die Ohnmacht seiner Kunst. Wohl wissend, daß die stillen Farben auf seiner Leinwand nicht die Seele in Feuer setzen konnten, entflammte er die Zuschauer mit Musik, damit ihre entzündete Einbildungskraft ihre Gemüthsbewegungen auf die Figuren seines Bildes übertragen möchten. Die vorher erregte allgemeine Leidenschaft fand einen Gegenstand zur Anwendung in der dargestellten Scene des Künstlers, und bewies ihre Prometheische Macht.

**) Die Scalden oder Barden der Scandinavier, die sich der

Bei dem durch Terpander gestillten Aufruhr zu Sparta, bietet sich von selbst natürlich die Frage dar, ob dieß mehr durch die Lyra oder die Sprache, mehr durch die Musik, als durch die Poesie des Bezauberers (enchanter) bewirkt wurde. Als ein Barde, im poetischen Sinne des Worts, war er höchst ausgezeichnet: und so viel wir von der Kraft der zur musikalischen Begleitung gesungenen oder recitirten Verse aus Erfahrung wissen, kann man wohl vermuthen, daß der beliebte und blühende Ausdruck seiner Gedanken auf seine Spartanischen Zuhörer wirkte, und in den Modulationen seiner Stimme und den angemessenen Tönen seines Instruments Unterstützung, und nichts mehr, als Unterstützung fand *). In Hinsicht des Vorfalls mit Solon, war die vorbereitete Geistes- und Gemüthsstimmung der Atheniensischen Jugend, welche die kriegerische Beredsamkeit seiner elegischen Muse erhöhte, der Wirkung seiner musikalischen Fähigkeiten so günstig, daß wir uns kaum verwundern dürfen, wenn sie zu dem Einfluß, für welchen er thätig war, beitrugen. Daß lebhafte Musik, auf von Wein erhitzte Personen angewandt, ihre Lebensgeister in Bewegung setzt, wird Niemanden sehr wundern; eben so wenig, daß sanfte und milde Melodieen allmählich

Geistesschwäche und der Macht des Aberglaubens bei ihren Zuhörern bedienten, rühmten sich des Vermögens, durch gewisse von ihnen componirte Gesänge die Ruhe der Todten zu stören, und sie selbst aus ihrem dunkeln Aufenthalt hervorzuziehen. Anmerkung in Cottle's Edda.

*) Hiervon wird man sich noch mehr überzeugen, wenn man den geringen Umfang der Leier Terpanders, und folglich die beschränkte Ausdehnung seiner Melodie bedenkt.

ihre Heftigkeit dämpfen, sie beruhigen, und selbst in Schlaf einwiegen können *).

Ueber die Erzählungen von Epilepsieen, Gemüthsverwirrungen und den Folgen des Vipergifts, welche durch die Kraft musikalischer Bezauberung gehoben worden seyn sollen, wird der Leser lächeln; aber Coelius Aurelianus lehrt uns im Ernste, wie die Bezauberung bewirkt wird: nämlich durch Erregung einer Vibration (Schwingung oder Erschütterung) der Fibern des krankhaften Theils: und Galenus spricht eben so ernsthaft von der Wirksamkeit der Flöte, wenn sie an dem Sitz der Krankheit gespielt wird. Wirklich betrachten viele der Alten Musik als ein Heilmittel jedes Uebelbefindens, und Dr. Burney bemerkt scharfsinnig über die Wahrscheinlichkeit, daß das Lateinische Wort praecinere **), Schmerz wegzaubern, und incantare ***), bezaubern, so wie das im Englischen aufge-

*) Die Wirkungen der Flöten des Pythagoras und Damon, so wie die der Lyra des Empedokles, dürfen nicht mit der Verwunderung betrachtet werden, als gewöhnlich geschehen ist. Was finden wir selbst in den angeblichen Kräften der Letztern, als das Factum von einem wütenden jungen Mann, der durch die ihm in lyrischen, mit Musik begleiteten Versen mitgetheilte Ueberzeugung und gute Ermahnung zur Besonnenheit und Selbstbeherrschung zurückgebracht wird? Und was sollten wir uns wundern, daß die Flöte des Timotheus oder Antigenides die kriegerischen Gefühle eines unaufhörlich dem Kriege geweihten Gemüths, wie das Alexanders war, aufregen konnte?

**) Praecinere heißt ursprünglich vorsingen, nachher auch (magico carmine) zaubern, bezaubern; daher praecentrix, bei Varro, in der Bedeutung einer Zauberin.

A. d. U.

***) Incantare, ursprünglich bei oder auf Etwas singen; dann

nommene incantation (Bezauberung) von dem geglaubten medicinischen Einflusse des Gesanges herkamen. Ueber diesen besondern Zweig des musikalischen Aberglaubens erklärt sich Bürette ausführlich und offen. Er gesteht in seinen Abhandlungen über den Gegenstand die Möglichkeit zu, daß Musik, durch wiederholte Erschütterung der Nerven, Fibern und Lebensgeister, zur Heilung der Krankheiten nützlich sey, räumt aber zugleich zu Gunsten der Macht der alten Musik ihr keinen Vorzug vor der neuern ein. Im Gegentheil sagt er, daß eine sehr rohe und gemeine Musik bei solchen Gelegenheiten wahrscheinlich eben so wirksam seyn werde, als die feinste und vollkommenste *). In Hinsicht der heilsamen Wirkungen durch die erregten Schwingungen und Erschütterungen in den Nerven, und nicht durch die Zierlichkeit, Schönheit oder Energie der Musik, glaubt er, daß selbst die Schmerzen des Hüftwehs durch das Spiel der unbedeutendsten Composition gelindert werden können, d. h. daß die auf einander folgenden Töne fähig seyn mögen, den Säften Bewegung zu geben, und die Stockungen, welche die Krankheit er-

bezaubern. Daher auch bei Gellius, incentio, Bezauberung.

A. d. U.

*) Die Wilden-Amerika's behaupten, Kuren durch das Getöse und Geklapper ihrer Musikinstrumente zu verrichten; und Jedermann hat von der Geschichte des Tarantelbisses gehört, und von der eigenen Melodie, welche die Folge des mitgetheilten Giftes heilen soll. Es ist sonderbar, daß Dr. Mead, Bagliter und alle die Gelehrten ihrer Zeit einer Behauptung Glauben beimessen konnten, deren Falschheit philosophische Untersuchungen seitdem so befriedigend gezeigt haben.

zeugen, zu heben. Und gewiß, nicht blos Bärette, sondern viele neuere Philosophen, Aerzte und Anatomen haben geglaubt, daß musikalische Töne nicht nur die Seele, sondern auch das Nervensystem bis zu einem Grade zu afficiren vermögen, wodurch manches Uebelbefinden auf eine Zeitlang erleichtert werden kann. „Es kommt,“ sagt Mr. de Mairan (Mémoir. de l'Acad. des sciences, 1737) „aus der mechanischen und unwillkürlichen Verbindung zwischen dem Gehörsorgane und den in der äußern Luft erregten Consonanzen, nebst der schnellen Mittheilung der Schwingungen dieses Organs an das ganze Nervensystem, daß wir der Musik die Heilung krampfhafter Krankheiten und der mit Wahnsinn und Zuckungen begleiteten Fieber verdanken, wovon unsere Memoirs zahlreiche Beispiele liefern.“ — Aus Dr. Bianchini's Werk, das aus einer Sammlung aller in den alten Autoren aufbehaltenen Stellen, in Betreff der medicinischen Anwendung der Musik durch Asklepiades, besteht, erhellt, daß Musik von den Aegyptiern, Hebräern, Griechen und Römern, nicht blos in hitzigen (acuten), sondern auch in chronischen Krankheiten als Heilmittel gebraucht wurde. Wiewohl die meisten dieser Fälle von der Macht der Melodie über Krankheiten übertrieben oder ganz eingebildet sind, so können sich doch einige wirklich ereignet haben, weil große Wirkungen bisweilen aus geringen Ursachen entstehen. Es ist gar nicht schwer, zu begreifen, daß, wie die Poesie der Alten den Geist aufregte, so die Töne der Musik den Nerven Bewegung gaben; daß die feurigen Gedanken in der einen, und die nachdrücklichen Intonationen

in der andern, bisweilen auf Verstand und Empfindung ihren gemeinschaftlichen Einfluß äussern und vorüber-gehende Veränderungen in der geistigen und körperlichen Verfassung hervorbringen mochten; dieß mußte natürlich um so mehr Statt finden, je einfacher und dem ungebildeten Ohre verständlicher die Musik war.

Daß einige außerordentliche Wirkungen durch die Vereinigung der Poesie und Musik entstanden sind, zu leugnen, würde zu viel seyn. So viel Fabel, mochte es auch Fabel seyn, war nicht ins Leere gebauet. Etwas Grundlage war nothwendig, den Oberbau zu tragen, so leicht er sei. Und die einzige Frage ist: Woher kommt es, daß gelegentlich aus musikalischen Tönen Wirkungen entstanden sind, welche heut zu Tage diese Töne nicht hervorbringen können?

Der Grund hierzu scheint zu seyn, daß Musik in spätern Zeiten zu sehr verfeinert wurde; daß die Kunst die Natur verdrängte, und modulirte Töne mehr für den Verstand, als für das Herz einrichtete; daß sie, anstatt das rohe, aber kräftige Kind der Fantasie und Einfalt zu bleiben, der adoptirte und zarte Abkömmling der Wissenschaft und des vernünftelnden Geschmacks ward. Allmählich wurde alles Natürliche verlassen, und Künstliches angenommen. Harmonie und eine Mannichfaltigkeit von Stimmen zerstörten die Einheit, und theilten dadurch die Kraft des Effects. Das Gehör wurde gebildet, aber das Gefühl geschwächt. Alle Dinge haben ihren Preis, und der Preis einer feiner gebildeten und verwickelten Musik war der Verlust jener unwiderstehlichen, hinreißenden Wirkungen, von denen wir in den

Nachrichten über die alte Melopöie lesen. Was ich in einem meiner Commentare über eine Stelle im 5ten Buch des Lucrez gesagt habe, drückt meine Gedanken, ich kann sagen, meine Ueberzeugung, über diese Sache so vollständig aus, daß ich mir erlaube, es hier einzuschalten.

„Weil Musik, als eine durch willkürlich erregte Bewegungen wirkende Kunst, ohne Bekanntschaft mit ihren Grundsätzen empfunden werden kann, so können wir schließen, daß Töne das Ohr vergnügten, selbst ehe sie in abgemessenen Intervallen modulirt waren, oder nach harmonischen Verhältnissen beurtheilt wurden. Poesie spricht zum Geiste durch das Medium eines auf vorher entworfene Grundsätze gegründeten Gedankens; und Mahlerei durch Darstellung dem Sinne bekannter Gegenstände: aber Musik, als eine durch die Mannichfaltigkeit auf einander folgender, den Nerven mitgetheilten, Schwingungen wirkende Macht, afficirt und bewegt das Gemüth nach dem Verhältniß der erregten Erschütterungen und dieser oder jener Leidenschaft unsrer Natur. Um also zu einer ihrer stärksten Wirkungen zu gelangen, hat die Musik nicht auf die wissenschaftliche Form zu warten, die sie allmählich annahm. Nicht allein war der ununterrichtete Sinn empfänglicher für Eindrücke, und das Gemüth in seiner größten Einfalt eher zu rühren oder zu erschüttern, sondern die mechanische Kraft der Töne war auch durch keine systematische Bildung des Gehörs geschwächt oder aufgehoben, und die Seele, unbeschäftigt mit der Betrachtung der verwickelten Zusammensetzung dessen, was sie hörte, empfing mit einem Male, rein

und unvermischt, den Ruf der Melodie. Als aber die Wissenschaft ihr System der Harmonie schuf, ihre Vorbereitungen und Auflösungen der Dissonanzen, und ihre verzögerten oder zusammengezogenen Intervalle, empfing das gewöhnliche Gehör unbewußt eine Bildung, welche das Gemüth zum Theil von dem natürlichen Antriebe ablenkte, dem es anfangs unwillkürlich gehorcht hatte; und obgleich die nun erweckten Gefühle feiner und edler waren, so wurden doch die Leidenschaften weniger mächtig erregt."

„Wenn wir die außerordentlichen Wirkungen, welche die Griechische Musik, besonders durch die Phrygische unter ihren sieben modis, gehabt haben soll, bewundern, so vergessen wir, daß mit dem Wachsthum unsrer Wissenschaft unsre Ohren gleichsam neu gebildet worden sind. Durch die Verfeinerung unsrer Melodie, und den verwickelten Bau und Gang unsrer Harmonie, haben wir eine Annehmlichkeit, Zierlichkeit, Würde und Größe erlangt, wovon die alten Griechen keine Idee hatten; wir haben aber die Mittel verloren, jene gewaltigen, hinreißenden Eindrücke, auf die ihre Musik berechnet und deren ihr Sinn empfänglicher war, zu machen und zu empfangen. Wie weit diese Regel in andern Künsten gelte, ist hier nicht zu untersuchen; aber für Musik ist gewiß der einfachste Gemüthszustand der empfindlichste; ein Zustand, der am meisten für warme und leidenschaftliche Eindrücke Reizbarkeit enthält."

„Vergebens würde es jetzt seyn, wäre es möglich, die Weichheit der Lydischen, und das Wütende der Phrygischen Musikart zurückzurufen, die Seele durch die

Macht der Töne zum Mitleide zu schmelzen oder zur Wut zu entflammen; noch weniger wäre es möglich, ihre Entzückungen durch unsre gegenwärtige gelehrte und verwickelte Composition zu erregen. Die Annahme, daß die Alten mit dem Contrapunkt bekannt waren, würde den außerordentlichen Erzählungen von den Wirkungen ihrer Musik nicht zur Bestätigung dienen. Die großen schallenden Massen des Choralgesanges und die mächtige Majestät einer erhaben gearbeiteten Fuge können die Seele erheben und die öffentliche Andacht feierlicher machen; werden aber nicht die Entzückung der Liebe oder das Feuer des Zorns erregen. Denn an die Stelle der schmelzenden, erheiternden und entflammenden Melodieen, deren die Griechen sich erfreuten, setzen wir das Edle und Erhabene; an die Stelle ihrer einfachen Sanftheit eine ausgearbeitete Verfeinerung, und überlassen uns einer Zierlichkeit des Ausdrucks und einer Großartigkeit der Zusammensetzung, gemäß unserem zarteren Geschmack, unserer ruhigen Würde, und unsrer gründlichen Wissenschaft *)."

Weil ich oben zu zeigen suchte, daß die Griechische Musik Vieles von ihren Wirkungen ihrer Verbindung

*) Einen entscheidenderen Beweis, als das folgende Factum, kann man nicht geben, oder fordern, daß wir entweder gar nicht wissen, worin der Zauber der Griechischen Musik bestand, oder unser Gehör durch übertriebene Verfeinerung und durch Wissenschaft verderbt haben. Meibom (der gelehrte Meibom, der sein Leben dem Studium der alten Melodie und der Entdeckung ihrer Gesetze und Kräfte gewidmet hatte) ließ sich bewegen, am Hofe zu Stockholm Griechische Strophen zu singen, und setzte die ganze Versammlung in ein lautes Gelächter.

mit der Poesie zu danken haben mochte, so ziemt es sich nun auch, darzuthun, daß die alte Poesie den Reizen der Musik gleichfalls Vieles schuldig war, und ohne ihre Hülfe unvollkommen und unwirksam war. Der stärkste mögliche Beweis der Nothwendigkeit der Beihülfe der Musik zum poetischen Vortrage muß unstreitig aus ihrer steten Anwendung im Drama geschöpft werden. Hätten die Alten derselben in einem Gebiete der metrischen Kunst entbehren können, so würde dieß Gebiet in der darstellenden (representative) Poesie Statt gefunden haben. Nicht nur die Würde der epischen Muse, und die Schilderung des Hirtengedichts, das Feuer der Ode, und das Pathos der Elegie, mußten durch musikalische Intonation empfohlen und verstärkt werden, sondern selbst das Drama, interessant durch Verwicklung, verschönert durch die Anmuth der Handlung, und erhaben durch den Einfluß des Charakters; der Zufälle und der Situation, gewann an Kraft durch Beihülfe der Melodie, deren der Dichter nie zu entbehren wagte, einer Beihülfe, wodurch er das Interesse zur Leidenschaft steigerte, und zum Gipfel der Macht über seine Zuhörer gelangte.

Selbst dann beruhte jene Gattung der Poesie, welche jeder andern Unterstützung genoß, auf Musik. Und ferner war Musik nicht nur zum Drama überhaupt nothwendig, sondern am nothwendigsten zur höhern Gattung desselben. Aristoteles nennt sie die größte Verschönerung, welche die Tragödie erhalten kann. Und aus unzähligen Stellen der alten Schriftsteller erfahren wir, daß alle Drama's der Griechen und Römer, nicht allein gesungen, sondern auch

durch musikalische Instrumente begleitet wurden. Während der metrische Dialog das Ohr ergötzte, und die Geschichte in der Darstellung den Geist fesselte und interessirte, erhöhte Musik die Leidenschaft, und vollendete den Triumph. Vom Vortheil der Theatermusik waren die Alten wirklich so überzeugt, daß sie nie sich derselben zu bedienen unterließen. Dramatische Declamation hieß stets bei den Griechen melos, Melodie, bei den Römern modulatio, modus, canticum, welches Alles Gesang anzeigte *).

Die Behandlung oder Beherrschung der Stimme war des Schauspielers besondere Sorge. Nichts wurde versäumt, was sie klangvoller machen konnte; selbst im Feuer der Handlung wurde sie durch die Töne der Instrumente geleitet, welche ihr die Intervalle angaben. Das Melos, die Melodie aber, die in der Declamation der Schauspieler angewandt wurde, fand nicht im Chor Statt. Im Vortrage des epischen Gedichts gab es zweierlei Rhapsoden, diejenigen, welche recitirten, und

*) Die Theater Griechenlands und Italiens waren so groß, daß dem Schauspieler eine musikalische Declamation nöthig seyn mußte, um deutlich gehört zu werden. An solchen ungeheuern Plätzen würde die gewöhnliche Sprache kaum vernommen worden seyn: und es ist bekannt, daß das Bedürfniß, die Stimme zu verstärken, zuerst die metallenen Masken aufbrachte, die der Schauspieler gleichsam als Sprachrohre brauchte. Dahin gehören auch die Echeia oder harmonischen Gefäße, die nach Vitruvius zur Verstärkung des Schalles angebracht wurden. Aber es ist schwer zu begreifen, wie, selbst mit Hülfe dieser oder mit jeder andern Beihülfe, ein Acteur in einem Theater gehört werden konnte, das 40,000 Menschen, wie das des Pompejus, oder noch einmal so viel, wie das des Scaurus, fassen konnte. (Man sehe Plin. l. 36. 15.)

die, welche sangen; so bei der Aufführung des Drama's waren die Einen, welche sangen oder declamirten, und Andere, welche die Musik dazu spielten. Die Declamation machte die Sprache deutlicher, und der Gesang gab vorzüglich dem Chor der Tänzer mehr Ausdruck und Würde, welcher das Zwischenspiel bildete, und zuerst von Aeschylus eingeführt wurde. Daher bedeutet bei den Alten das Wort Chorus einen Verein von Sängern sowohl, als von Tänzern *).

Da die alte Declamation nur eine Art Recitativ war, so konnte sie, ob sie gleich einen poëtischen Rhythmus hatte, doch in ihren Abmessungen nicht streng musikalisch seyn; sie war der gleichförmigen Zeiteintheilung unfähig, die zur Melodie oder zum eigentlichen Gesange wesentlich ist. Voltaire, da er vom musikalischen Charakter des alten Drama spricht, behauptet in unbeschränkten Ausdrücken, die Melopöie der Alten sei eine ganz dem Recitativ der neuern Italiänischen Opern ähnliche Declamation gewesen, und ist überzeugt, daß unser Opernchor gleichfalls dem Chor der Griechischen Tragödie ähnlich ist **). Es scheint, daß nicht

*) Tanzen bedeutet im Drama der alten Griechen bisweilen nichts anders als die Anmuth und den Ausdruck der Bewegung und Action. Nach Lucian, war ein einzelner Tänzer oder Mimus (pantomimischer Schauspieler) fähig, alle Vorfälle und Gedanken eines ganzen Trauerspiels oder Heldengedichts durch stumme Zeichen mit Beihülfe der Musik auszudrücken. Und lange Zeit waren Gesang und Tanz regelmäßig vereint und durch dieselbe Person ausgeübt.

**) Dieß weiß ich, sagt der berühmte Schriftsteller und Kunstrichter, daß unsre musikalischen Tragödieen (Opern), so bezaubernd durch die Reize ihrer Melodieen und die Pracht ihrer Decorationen, einen Fehler haben, den die Griechen stets vermieden; einen Fehler, der die schönsten und in an-

nur neuere Tonkünstler, sondern auch neuere Dichter sich schmeicheln, genau entdeckt zu haben, was die alte dramatische Musik gewesen seyn müsse; daß jene durch ihre Bekanntschaft mit musikalischen Grundsätzen, und diese durch ihre Kenntniß des dichterischen Verfahrens, mit Zuversicht es unternehmen, zu urtheilen und zu entscheiden. Aber nach Allem sind einfacher, gesunder Verstand und eine sorgfältige Untersuchung der uns hinterlassenen Zeugnisse die besten Führer: wir lernen z. B. mehr aus wenigen Stellen im Cicero, den Roscius betreffend, als aus den scharfsinnigsten Muthmaßungen der Gelehrten in Wissenschaften und Literatur. Der Römische Redner sagt uns (de orat.), Roscius habe immer geäußert, wenn das Alter seine Kraft vermindern würde, wolle er die Bühne nicht verlassen, sondern sein Spiel seinen Kräften anpassen, und die Musik der Schwäche seiner Stimme gemäß einrichten, welches auch wirklich geschah; denn derselbe Schriftsteller meldet (de leg.), daß jener Schauspieler in seinem Alter in einem tieferen Tone sang oder recitirte, und die Flötenbläser langsamer spielen ließ *). Dieser Umstand, daß die Flötisten langsamer

derer Hinsicht regelmäßigsten Trauerspiele, die je geschrieben worden, zu Misgeburten macht. Denn kann etwas abgeschmackter seyn, als jede Scene mit einer jener abgesonderten Arien zu schließen, welche die Handlung unterbrechen und das Interesse des Drama zerstören, um einer weiblichen Kehle Gelegenheit zu geben, in Trillern und Manieren, auf Unkosten der Poesie und des guten Geschmacks, zu glänzen (Dissert. sur la Tragédie ancienne et moderne.

*) Der Englische Roscius (ohne Zweifel Kemble) war weiser; denn er verließ die Bühne, als seine Geisteskräfte, seine körperliche Thätigkeit, und die öffentliche Bewunderung seiner Talente noch in ihrem Zenith waren.

spielen mußten, würde allein hinreichend beweisen, daß die begleitende Musik keine abgemessene (taktmäßige) Melodie war, weil eine solche Veränderung des Zeitmaaßes im Gesange zu einer Veränderung des Gefühlsausdrucks oder sentimentalen Effects gestiegen seyn, und das zu unterstützende Interesse zerstört haben würde.

In dem Griechischen Trauerspiele geschah, nach Plutarch's Bericht, die Begleitung des Vortrags mit der Cither und andern Saiteninstrumenten, nach der Art, wie Archilochus seine Jamben verschönert hatte, eine von Athenäus (lib. I. c. 17. p. 20) bestätigte Behauptung, welcher des Sophokles, als selbst die Cither in seiner Tragödie Thamyris spielend, erwähnt. Aber das Römische Lustspiel wurde mit gleichen und ungleichen Flöten begleitet, wie wir aus allen ältesten Handschriften des Terenz wissen *).

Es scheint also, daß weder Tragödie, noch Komödie, der Musik entbehren konnte, daß der Dialog und Chor der einen, und die diverbia der andern musikalische Begleitung haben mußten, das heißt, daß die Poesie, selbst wenn sie von allen ihren andern Hülfsmitteln umgeben und ausgeschmückt war, zu ihrer leidenschaftlichen Wirkung des Reizes der abgemessenen Intonation bedurfte, daß die Lichter und Schatten des Vortrages ohne die Abwechselungen und Schönheiten des modulirten Tones unkräftig waren, daß weder Melpomene betrüben,

*) Dr. Burney glaubte, ehe er in Italien gewesen war, daß diese gleichen Flöten im Einklange, und die ungleichen in der Octave zu einander waren; allein die vielen Abbildungen derselben, die er nachher dort sah, haben seine Meinung mehr erschüttert, als befestigt.

noch Thalia erheitern konnte, wenn ihnen nicht Polyhymnia's Stimme beistand.

Die dramatische Musik der Alten ist ein Gegenstand von solcher Ausdehnung und Wichtigkeit, daß, hätte es der vorgeschriebene Plan dieses Werks erlaubt, ich ihr ein besondres Kapitel gewidmet haben würde. Jedoch werden die mitgetheilten Bemerkungen dem Leser einen ziemlich deutlichen Begriff von ihrer Natur und ihrem Umfange verschaffen, und während sie dem Satze zur Erläuterung dienen, daß Poesie und Musik nicht nur gegenseitig, sondern gleichmäßig einander verpflichtet sind, werden sie den Unbefangenen überzeugen, daß es nicht nur unmöglich war, daß Musik allein jene Wunder, von denen wir lesen, gewirkt haben sollte, sondern daß auch, ohne Poesie, Gedanken zu erregen, und ohne einen Gegenstand zum Fixiren dieser Gedanken, melodische Töne blos allgemeine unbestimmte Empfindungen erwecken können, die, obwohl unsrer sinnlichen Natur angenehm, doch die vernünftige Seele nicht erreichen werden, und daß folglich die alte Musik, als bloße Musik, nicht die ihr von vielen alten Schriftstellern beigelegten Wirkungen hervorbringen konnte.

Fünftes Kapitel.

Aegyptische und Hebräische Musik.

Nach Allem, was über Merkur, Apollo und die Musen, als Erfinder der Musik, gesagt worden ist, bleibt es doch noch problematisch, wessen erfinderischem Geiste sie eigentlich ihren ersten Ursprung verdanke. Wenn das

gebührende Lob des ersten Anbaues dieser Kunst einem besondern Lande aufbehalten werden soll, so scheint dasjenige, welches sich zuerst durch andre Künste und Wissenschaften in einem höhern Grade auszeichnete, ein Vorrecht auf diese Ehre zu haben. Wo Geometrie erfunden wurde, und Baukunst in ihrem größten und prächtigsten Anblick erschien, da ist natürlich zu vermuthen *), daß Musik zuerst zu einigem Grade von Bildung gelangt seyn, daß sie da zuerst die Macht erlangt haben werde, ein gebildetes Gehör und gefühlvolle Herzen zu erfreuen. In der That würde es ein fruchtloses Unternehmen seyn, die harmonische Kunst auf eine höhere Quelle, als in dem alten Aegypten, zurückzuführen, dessen Musikzustand wir jetzt untersuchen wollen.

Der Behauptung Diodor's von Sicilien, daß die Aegyptier die Ausübung der Musik verboten, widerspricht Plato, welcher in diesem Lande dreizehn Jahre studirte und lehrte. Zum Beweise dient folgende Stelle aus Plato's Gespräch.

„Der Athenienser. Der Plan, den wir für die Erziehung der Jugend entworfen haben, war schon lange her den Aegyptiern bekannt, daß nämlich nichts, als schöne Formen und schöne Musik in die Versammlungen

*) Wenn diese Wissenschaften und Künste nicht in einer nothwendigen Verbindung mit der Tonkunst stehen, scheint diese Vermuthung wenig Grund zu haben. Talente sind verschieden ausgetheilt. Wir übertreffen ohne Zweifel die Alten weit in der Musik, und sind reich an wissenschaftlicher Bildung, kommen ihnen aber in der Architektur und in den bildenden Künsten nicht so allgemein und im Ganzen bei weitem nicht gleich.

A. d. U.

der jungen Leute zugelassen werden durften. Nachdem sie das Wesen dieser Formen und dieser Musik festgesetzt hatten, stellten sie dieselben in ihren Tempeln dar; auch war es weder Mahlern, noch andern Künstlern erlaubt, von den eingeführten verschiedene Formen aufzubringen oder zu erfinden, und es ist auch jetzt in der Mahlerei, Bildhauerei, und in allen Zweigen der Musik jede Aenderung verboten. Du wirst daher bei der Untersuchung finden, daß die seit zehntausend Jahren gemachten Gemählde und Bildsäulen in keinem Stücke besser oder schlechter, als die jetzigen sind.

Klinias. Das ist wunderbar.

Der Athen. Ja, das ist der wahre Geist der Gesetzgebung und Staatsverfassung. Andre Dinge in den Einrichtungen dieses Volks können vielleicht tadelhaft seyn; aber, was sie über Musik anordneten, ist recht; und es ist beachtungswerth, daß sie Gesetze über Dinge dieser Art geben konnten, indem sie eine solche Melodie festsetzten, welche die Verkehrtheit der Natur aufzuheben geschickt war. Dieß muß das Werk der Gottheit oder irgend eines göttlichen Menschen gewesen seyn, wie man auch wirklich in Aegypten sagt, daß die so lang erhaltene Musik, so wie ebenfalls die Poesie, von der Isis herrühre."

Und bei Erzählung, daß die Aegyptier zuerst Feste, Zerimonieen, und vermittelnde Verhandlungen mit den Göttern, einführten, sagt Herodotus, daß bei den jährlichen Feierlichkeiten zu Bubastis, wo sie sich zur Verehrung der Diana versammelten, Männer und Weiber sich in großer Anzahl einschifften, und während der

Fahrt einige Weiber eine kleine Pauke oder Trommel schlugen, während ein Theil der Männer die Pfeife blies, und die übrigen von beiden Geschlechtern zugleich sangen und in die Hände klatschten. Bei jeder Stadt, die auf ihrem Wege lag, zogen sie das Fahrzeug heran, und die Weiber setzten ihre Musik fort. Wir erfahren auch von diesem Vater der Geschichte, daß bei den Processionen des Osiris oder Bacchus, die Aegyptischen Frauen die Bilder trugen, und dabei unter Vorgang einer Flöte das Lob der Götter sangen; und daß, unter andern merkwürdigen Gebräuchen, die Aegyptier das Loblied Linus *) sangen, gleich demjenigen, welches von den Phöniciern, Cypriern und andern Völkern (die den Namen nach ihren verschiedenen Sprachen änderten) gesungen wurde. Und Strabo (B. 1.) sagt, daß die Aegyptischen Kinder die Buchstaben, die gesetzmäßigen Gesänge, und eine gewisse mit Ausschluß aller andern von der Regirung eingeführte Art Musik erlernten. Zu diesen Zeugnissen können wir hinzufügen, daß die meisten Instrumente der alten Griechen Aegyptischer Erfindung waren **).

Diese Zeugnisse von der Hochschätzung und dem all-

*) Linus hieß, nach demselben Verfasser, bei den Aegyptiern Maneros, und sollte der einzige Sohn ihres ersten Königs gewesen seyn. Sein Tod, in der Blüthe seiner Jahre, wurde in diesem Trauerliede beklagt.

**) Wie die dreieckige Lyra, der Monaulos (die einfache Pfeife oder Flöte), das Cymbalum oder die Pauke, und das Sistrum, ein Opferinstrument, welches durch die Priester bei religiösen Zerimonieen so vervielfältigt wurde und überhaupt bei den Aegyptiern so beliebt war, daß Aegypten oft das Land der Sistrums genannt worden ist.

gemeinen Gebrauche der Musik in Aegypten, bekräftigt durch die noch in Rom und Theben übrigen Beweise, setzen ihr hohes Alter außer Zweifel.

Die Erzählung von Merkur und der am Ufer des Nils getroffenen Schildkrötenschale ist schon mitgetheilt worden. Aber man glaubt allgemein, daß es zwei Merkure in Aegypten gegeben habe, beide Männer von ausgezeichneten Talenten, aber aus sehr verschiedenen Zeiten. Ihnen wird die Erfindung des Dichords oder der Lyra mit zwei Saiten, und des Trichords oder der mit drei Saiten, zugeschrieben; der Monaulos soll aber, nach Athenäus, vom Osiris erfunden seyn, der erst ein Aegyptischer König, dann aber das Urbild fast jedes andern Gottes des Alterthums war.

Dr. Pococke spricht in seiner Beschreibung des Orients (Description of the East) von den Ueberbleibseln des prächtigen Grabmahls des Ismandes oder Osymanduas, und bemerkt, daß die Mauern seiner Kammern noch mit Bildhauerarbeit und mit musikalischen Instrumenten geschmückt sind. Von welcher Art diese Instrumente sind, wird nicht erklärt; aber durch die folgende gütige Mittheilung des Herrn Bruce, des berühmten Forschers nach der Quelle des Nil, an Dr. Burney, welcher über dieselben Belehrung gewünscht hatte, sind wir im Stande, uns einen ziemlichen Begriff von ihren Formen und Wirkungen sowohl, als vom Zustande der Musik in Abyssinien, zu machen.

„Ich habe (schreibt er) die erste Muße benutzt, Ihnen zwei deutliche Zeichnungen von den musikalischen Instrumenten zu machen, die Sie näher kennen zu lernen

wünschten. Ich gebe Ihnen nun sowohl von diesen, als von andern unbedeutendern, die ich auf meiner Reise in Abyssinien nach den Quellen des Nil gefunden habe, einige Umstände an. Ich darf Ihnen wohl nicht erst sagen, daß ich mich übermäßig belohnt halte, wenn dieß oder irgend etwas Andres, das in meinem Vermögen steht, Ihnen oder der Geschichte einer Kunst dienen kann, der ich immer mit mehr Fleiß als Genie obgelegen, und welcher ich jedoch, wie ich sagen darf, einige der glücklichsten Augenblicke meines Lebens verdanke."

„Ich habe die Lyra und die Harfe in der Größe nicht über ein Quartblatt aufgenommen; doch, hoffe ich, deutlich in allen Theilen. Ich wollte nicht die Harfe mit der darauf spielenden Figur verbinden, welche einen großen Theil des Instruments verdeckt haben würde; und Sie haben es ja mit dem Instrument und nicht mit der Figur zu thun.

„Es sind sechs musikalische Instrumente in Abyssinien bekannt, die Flöte, die Trompete, die Kesselpauke, das Tambourin, das Sistrum, und die Lyra. Die vier ersten werden im Kriege gebraucht, und sind bei weitem die gemeinsten; das fünfte ist dem Kirchendienste geweiht, und das sechste begleitet eigenthümlich Festlichkeit und Fröhlichkeit."

„Es gibt zwei Hauptsprachen in Abyssinien, die Aethiopische, welches die ursprüngliche oder todte Sprache ist; und die Amharische, die Sprache von Amhara, die man bei Hofe spricht."

„Die Flöte heißt im Aethiopischen Kwetz, ein Wort, das sich schwer im Englischen schreiben oder aus-

sprechen läßt, im Amharischen heißt sie Agâdà; sie ist ungefähr von der Gestalt und Größe der Teutschen Flöte, wird aber der Länge nach mit einem Mundstück, wie an der Clarinette, geblasen; ihr Ton ist nicht hell, sondern mit einem Geräusch, wie an einer Hoboe, die einen Riß hat (broken), begleitet, welches nicht von einem zufälligen Fehler herkommt, sondern in ihrem Bau liegt, und ohne das sie nicht geschätzt werden würde *)."

„Die Pauke heißt in beiden Sprachen Nagariet, weil alle Kundmachungen, welche Nâgâr genannt werden, bei dem Schall dieser Trommel geschehen; wenn sie von den Gouverneurs kommen, so haben sie in den Provinzen, wenn aber vom Könige, in ganz Abyssinien gesetzliche Kraft. Die Pauke ist ein Zeichen souveräner Gewalt. Sobald der König einen Unterthanen zum Gouverneur oder Statthalter in einer Provinz erhebt, gibt er ihm eine Pauke und eine Fahne, als Zeichen der Belehnung. Der König läßt vor seinem Zuge allezeit fünf und vierzig solcher Pauken schlagen. Sie sind an Gestalt und Größe den unsrigen gleich, nur sehr unvortheilhaft gespannt; denn das Fell ist über den äußern Rand und ein Drittel an ihrer Außenseite herabgezogen, wodurch ihr Schall sehr gedämpft und des metallischen Klanges der unsrigen beraubt wird. Jeder Mann hat nur eine Pauke auf der linken Seite seines Maulthiers,

*) Ich glaube mit Dr. Burney, daß das von Bruce erwähnte, dem Bau und der Einrichtung dieses Instruments angemessene, Geräusch oder Schnarren, entweder von der Schwingung (Vibration) des Rohrs oder von einem zu dieser Absicht locker und unbefestigt gelassenen Theile entstanden sei. Aus dem Erzittern ihrer Rohre haben Hoboen und Fagotts das Näselnde oder Summende ihrer Töne.

und schlägt sie mit einem gekrümmten, drei Fuß langen Stabe. Im Ganzen ist ihr Klang nicht unangenehm, und ich habe sie in unglaublicher Entfernung gehört."

„Das dritte Instrument ist die kleine Trommel, Käbäro in der Aethiopischen und Amharischen Sprache genannt, und in einigen Theilen Amhara's auch Hätämo. Sie ist halb so groß im Durchmesser, und zweimal so lang, als unsre gemeine Trommel, gerade wie der Tambourin der Provence, nur am untern Ende spitzig zugerundet. Sie wird stets mit der Hand geschlagen, und bald zu Fuß, bald zu Pferde getragen, wenn ein Unteroffizier (der kein Nagariet hat) auf dem Marsche ist.

„Die Trompete heißt Mĕlĕket, und Kenet im Amharischen, aber Keren im Aethiopischen, oder Horn, welches anzeigt, aus welchen Materialien sie ehemals gebildet worden. Sie wird jetzt aus einem Rohr gemacht, das weniger als einen halben Zoll Oeffnung hat, und gegen fünf Fuß vier Zoll lang ist. An dieß lange Rohr ist am Ende ein rundes Stück vom Halse eines Kürbisses befestigt, das gerade die Form des runden Endes unsrer Trompete hat, und von außen mit kleinen weißen Muscheln verziert ist; sie ist ganz mit Pergament überzogen, und ist ein sehr sauberes Instrument. Diese Trompete gibt blos eine Note E, in einem lauten, rauhen und furchtbaren Tone an *). Sie wird bei einem Marsche, oder ehe man den Feind erblickt, langsam geblasen;

*) Dieß ist die Beschreibung der Neuseeländer Trompete, welche außerordentlich klangvoll, wenn sie aber von den Eingebornen geblasen wird, nur eintönig ist. Sie soll aber wirklich aller der mancherlei Töne, wie die Europäische Trompete, fähig seyn.

aber nachher mit sehr schneller und heftiger Wiederholung, und hat die Wirkung auf die Abyssinischen Soldaten, sie in solche Wuth und Todesverachtung zu bringen, daß sie sich mit großer Tapferkeit mitten unter den Feind stürzen. Ich habe oft zur Friedenszeit versucht, was dieses Lärmblasen für eine Wirkung auf sie machen würde, und fand, daß Keiner, der es hörte, sitzen bleiben konnte, sondern Alle aufstanden, und die ganze Zeit in Bewegung blieben."

„Das fünfte Instrument ist das Sistrum: es wird im schnellen Tempo oder in Allegro's bei Lobgesängen gespielt. Jeder Priester hat ein Sistrum, welches er auf eine recht drohende Art nach seinem Nachbar hin, tanzend, springend und sich herumdrehend, mit solcher unanständigen Heftigkeit schüttelt, daß er mehr einem Priester des Heidenthums, aus welchem das Instrument herstammt, als einem Christen ähnlich sieht."

„Das sechste und letzte Instrument ist die Lyra, welche nie allein, sondern allezeit zur Begleitung der Stimme und zwar stets im Einklange mit ihr gespielt wird; auch hörte ich bei keiner Nation außer Europa je Musik in Stimmen. Dieß war die letzte Verfeinerung, welche die Musik, nachdem sie im Besitz vollständiger Instrumente war, und zwar wahrscheinlich in Italien, erhalten hat *)."

„Die Lyra hat bisweilen fünf, bisweilen sechs, aber

*) Herr Bruce, obgleich kein Musikus, spricht über diesen Gegenstand mit der Einsicht eines wahren unterrichteten Sachverständigen. Nichts kann unwahrscheinlicher seyn, als daß sich die Geheimnisse des Contrapunkts so frühen Zeitaltern oder so uncivilisirten Nationen enthüllt haben sollten.

am häufigsten sieben Saiten, die aus den Riemen roher Schaaf- oder Ziegenfelle äusserst fein gesponnen sind; sie verfaulen bald, reissen leicht bei trockenem Wetter und haben bei feuchtem kaum einen Ton. Aus dem Begriff jedoch, daß dieß Instrument zur Begleitung und Unterstützung der Stimmen bestimmt ist, sollte man glauben, daß es ehemals besser bezogen gewesen wäre.“

„Die Abyssinier haben eine Ueberlieferung, daß das Sistrum, die Lyra, und das Tambourin aus Aegypten nach Aethiopien von Thot im frühesten Weltalter gebracht worden sei. Die Flöte, die Pauke und Trompete, sagen sie, wurden mit Menelek, dem Sohn ihrer Königin von Saba, durch Salomon, ihren ersten Jüdischen König, aus Palästina mitgebracht.“

„Die Lyra heißt im Amharischen Bug (das Schaaf), im Aethiopischen Mesinkō; das Verbum sinko heißt Saiten mit den Fingern greifen oder schlagen: ein plectrum wird nie in Abyssinien gebraucht, so daß mesinko, wörtlich übersetzt, das mit den Fingern gespielte Saiteninstrument bedeutet. Diesemnach scheint in Abyssinien ehedem kein anderes Saiteninstrument gewesen zu seyn, auch findet sich jetzt kein anderes da.“

„Zwar sieht man die Guitarre zuweilen in den Händen der Muhamedaner; aber diese haben sie mit sich aus Arabien gebracht, wohin sie alle Jahre des Handels oder der Andacht wegen sich begeben. Da dieß Instrument einen Hals hat, ist es sicher von der modernen Art. Hälse wurden wahrscheinlich angebracht, nachdem Saiten von verschiedener Länge und Größe auf der Harfe und Lyra so vermehrt waren, daß ohne Verwirrung

nicht mehrere hinzukommen konnten. Diese Verbesserung, mehrere Noten auf einer Saite durch Verkürzung derselben mittels eines momentanen Fingerdrucks hervorzubringen, wurde dann eingeführt, und, außer der Erfindung des Bogens, blieb wenig mehr übrig, Saiteninstrumente zu ihrer höchsten Vollkommenheit zu bringen."

„Die Seiten, welche den Rahmen der Lyra bilden, bestanden in alten Zeiten aus den Hörnern eines Thiers vom Ziegengeschlecht, Agazän genannt, von der Größe einer kleinen Kuh, welches in der Provinz Tigré gemein ist. Ich habe mehrere solcher Instrumente sehr zierlich aus dergleichen Hörnern verfertigt gesehen, welche die Natur absichtlich dazu gestaltet zu haben schien. Einige Hörner von einer Afrikanischen Species dieses Thiers kann man in Büffon's Geschichte des Kabinets des Königs von Frankreich sehen. Sie sind gebogen, und weniger regelmäßig, als die Abyssinischen; aber nachdem die Feuergewehre in der Provinz Tigré gemein geworden und die Wälder niedergehauen waren, ward dieß Thier seltener, und man machte die Lyra aus einem leichten rothen Holze: jedoch wird es allemal in einer spiralförmigen gedrehten Gestalt geschnitten, nach Art der alten Materialien, aus denen die Lyra bestand. Das Reich Tigré, die größte und volkreichste Provinz Abyssiniens, und viele Jahrhunderte hindurch der Sitz des Hofes, war das erste, welches Wissenschaften und bürgerliche und religiöse Verfassung erhielt; es erstreckte sich einmal bis zum Rothen Meer. Mancherlei Ursachen und Revolutionen haben die Bewohner genöthigt, ihre Seeküste verschiedenen barbarischen Nationen, Heiden und

Muhamedanern zu überlassen; während sie noch im Besitz derselben waren, versah sie, wie sie sagen, das Rothe Meer mit Schildkrötenschalen, aus welchen sie den Bauch ihrer Lyren machten, wie die Aegyptier, nach Apollodor und Lucian, früher thaten; da sie aber nun diese Quelle verloren haben, so haben sie an die Stelle jener Schalen eine besondere Art Kürbisse, von sehr harter und dünner Rinde, gesetzt, und ahmen noch immer mit dem Messer die Platten, die Abtheilungen und die Gestalt der Schildkrötenschale nach *)."

„Die Lyra ist gewöhnlich drei Fuß bis drei Fuß sechs Zoll hoch, d. h. von einer durch die Spitzen der Hörner gezogenen Linie an, bis zum untern Theile des Schallbretes. Sie ist äußerst leicht, und bequem zu tragen, wie ein Instrument in einem so unwegsamen, gebirgigen Lande natürlich seyn mußte."

„Wenn wir die Theile betrachten, aus denen die Lyra besteht, so können wir ihr frühestes Alterthum nicht leugnen. Der Mensch in seinem ersten Zustande war ein Jäger und ein Fischer, und das älteste Instrument war das, welches an diesem Zustande Theil hat **). Die

*) Auf dem Berge Parthenius war eine vortreffliche Art Schildkröten zum Bau der Lyren. Aber die Einwohner, welche diese Thiere dem Pan geheiligt glaubten, wollten sie weder selbst gebrauchen, noch von Fremden wegnehmen lassen (Pausanias in Arcad. ad calcem). Dr. Burney bemerkt mit Recht, dieß beweise, daß es zu einer Zeit der gemeine Gebrauch in Griechenland sowohl, als in Abyssinien und Aegypten, gewesen sei, die Schildkrötenschaale zur Lyra anzuwenden.

**) Bruce übersieht das Schilfrohr, ein von der Natur gebildetes musikalisches Instrument.

nicht mehrere hinzukommen konnten. Diese Ba
mehrere Tönen auf einer Seite durch Verkürz
der mittelst eines momentanen Fingerdrucks
bringen, wurde dann eingeführt, und, erhö
hung des Gegens, blieb wenig mehr übrig
stimmte zu ihrer höchsten Vollkommenheit

Die Saiten, welche den Rahmen de
bestanden in alten Zeiten aus den Hörner
vom Ziegengeschlecht, Agazin genannt,
einer kleinen Kuh, welches in der Provi
g. Ich habe mehrere solcher Instru
aus dergleichen Hörnern verfertigt g
Natur absichtlich dazu gestaltet zu hab
Hörner von einer Abessinischen Sp
kann man in Buffon's Geschichte des
mags von Frankreich sehen. Sie sin
niger regelmäßig, als die Abyssini
die Feuersgefahr in der Provinz
den und die Wälder niedergehaue
Thier seltener, und man machte
leichten weichen Holze: jedoch wir
schneckenförmigen gedrehten Gestalt
der alten Materialien, aus denen
Nach Tigré, die größte und vo
niens, und viele Jahrhunderte
heißt, war das erste, welches
politische und religiöse Verfassung
anand bis zum Rothen Mee
und Revolutionen haben die
Gebräuche verschiedenen herbei

...bauern zu überlassen; während sie noch im Besitz ... waren, versah sie, wie sie sagen, das Rothe ... Schildkrötenschalen, aus welchen sie den Bauch ... machten, wie die Aegyptier, nach Apollodor ..., früher thaten; da sie aber nun diese Quelle ...haben, so haben sie an die Stelle jener Scha... besondere Art Kürbisse, von sehr harter und ...inde, gesetzt, und ahmen noch immer mit dem ... Platten, die Abtheilungen und die Gestalt ...krötenschale nach *)."

...Lyra ist gewöhnlich drei Fuß bis drei Fuß ...hoch, d. h. von einer durch die Spitzen der ...gogenen Linie an, bis zum untern Theile des .... Sie ist äußerst leicht, und bequem zu tra... ... Instrument in einem so unwegsamen, ge... ... natürlich seyn mußte."

... wir die Theile betrachten, aus denen die ... so können wir ihr frühestes Alterthum nicht ... Der Mensch in seinem ersten Zustande war ein ... ein Fischer, und das älteste Instrument war ... an diesem Zustande Theil hat **). Die

*) ...m Berge Parthenius war eine vortreffliche Art ...ten zum Bau der Lyren. Aber die Einwohner, ...se Thiere dem Pan geheiligt glaubten, wollten sie ...st gebrauchen, noch von Fremden wegnehmen las... ...anias in Arcad. ad calcem). Dr. Burney bemerkt ...t, dieß beweise, daß es zu einer Zeit der gemeine ... in Griechenland sowohl, als in Abyssinien und ...n, gewesen sei, die Schildkrötenschaale zur Lyra an... ...en.

**) ...e übersieht das Schilfrohr, ein von der Natur gebilde... ...sikalisches Instrument.

der jungen Leute zugelassen werden durften. Nachdem sie das Wesen dieser Formen und dieser Musik festgesetzt hatten, stellten sie dieselben in ihren Tempeln dar; auch war es weder Mahlern, noch andern Künstlern erlaubt, von den eingeführten verschiedene Formen aufzubringen oder zu erfinden, und es ist auch jetzt in der Mahlerei, Bildhauerei, und in allen Zweigen der Musik jede Aenderung verboten. Du wirst daher bei der Untersuchung finden, daß die seit zehntausend Jahren gemachten Gemählde und Bildsäulen in keinem Stücke besser oder schlechter, als die jetzigen sind.

Klinias. Das ist wunderbar.

Der Athen. Ja, das ist der wahre Geist der Gesetzgebung und Staatsverfassung. Andre Dinge in den Einrichtungen dieses Volks können vielleicht tadelhaft seyn; aber, was sie über Musik anordneten, ist recht; und es ist beachtungswerth, daß sie Gesetze über Dinge dieser Art geben konnten, indem sie eine solche Melodie festsetzten, welche die Verkehrtheit der Natur aufzuheben geschickt war. Dieß muß das Werk der Gottheit oder irgend eines göttlichen Menschen gewesen seyn, wie man auch wirklich in Aegypten sagt, daß die so lang erhaltene Musik, so wie ebenfalls die Poesie, von der Isis herrühre."

Und bei Erzählung, daß die Aegyptier zuerst Feste, Zerimonieen, und vermittelnde Verhandlungen mit den Göttern, einführten, sagt Herodotus, daß bei den jährlichen Feierlichkeiten zu Bubastis, wo sie sich zur Verehrung der Diana versammelten, Männer und Weiber sich in großer Anzahl einschifften, und während der

Fahrt einige Weiber eine kleine Pauke oder Trommel schlugen, während ein Theil der Männer die Pfeife blies, und die übrigen von beiden Geschlechtern zugleich sangen und in die Hände klatschten. Bei jeder Stadt, die auf ihrem Wege lag, zogen sie das Fahrzeug heran, und die Weiber setzten ihre Musik fort. Wir erfahren auch von diesem Vater der Geschichte, daß bei den Processionen des Osiris oder Bacchus, die Aegyptischen Frauen die Bilder trugen, und dabei unter Vorgang einer Flöte das Lob der Götter sangen; und daß, unter andern merkwürdigen Gebräuchen, die Aegyptier das Loblied Linus *) sangen, gleich demjenigen, welches von den Phöniciern, Cypriern und andern Völkern (die den Namen nach ihren verschiedenen Sprachen änderten) gesungen wurde. Und Strabo (B. 1.) sagt, daß die Aegyptischen Kinder die Buchstaben, die gesetzmäßigen Gesänge, und eine gewisse mit Ausschluß aller andern von der Regirung eingeführte Art Musik erlernten. Zu diesen Zeugnissen können wir hinzufügen, daß die meisten Instrumente der alten Griechen Aegyptischer Erfindung waren **).

Diese Zeugnisse von der Hochschätzung und dem all-

*) Linus hieß, nach demselben Verfasser, bei den Aegyptiern Maneros, und sollte der einzige Sohn ihres ersten Königs gewesen seyn. Sein Tod, in der Blüthe seiner Jahre, wurde in diesem Trauerliede beklagt.

**) Wie die dreieckige Lyra, der Monaulos (die einfache Pfeife oder Flöte), das Cymbalum oder die Pauke, und das Sistrum, ein Opferinstrument, welches durch die Priester bei religiösen Zerimonieen so vervielfältigt wurde und überhaupt bei den Aegyptiern so beliebt war, daß Aegypten oft das Land der Sistrums genannt worden ist.

gemeinen Gebrauche der Musik in Aegypten, bekräftigt durch die noch in Rom und Theben übrigen Beweise, setzen ihr hohes Alter außer Zweifel.

Die Erzählung von Merkur und der am Ufer des Nils getroffenen Schildkrötenschale ist schon mitgetheilt worden. Aber man glaubt allgemein, daß es zwei Merkure in Aegypten gegeben habe, beide Männer von ausgezeichneten Talenten, aber aus sehr verschiedenen Zeiten. Ihnen wird die Erfindung des Dichords oder der Lyra mit zwei Saiten, und des Trichords oder der mit drei Saiten, zugeschrieben; der Monaulos soll aber, nach Athenäus, vom Osiris erfunden seyn, der erst ein Aegyptischer König, dann aber das Urbild fast jedes andern Gottes des Alterthums war.

Dr. Pococke spricht in seiner Beschreibung des Orients (Description of the East) von den Ueberbleibseln des prächtigen Grabmahls des Ismandes oder Osymanduas, und bemerkt, daß die Mauern seiner Kammern noch mit Bildhauerarbeit und mit musikalischen Instrumenten geschmückt sind. Von welcher Art diese Instrumente sind, wird nicht erklärt; aber durch die folgende gütige Mittheilung des Herrn Bruce, des berühmten Forschers nach der Quelle des Nil, an Dr. Burney, welcher über dieselben Belehrung gewünscht hatte, sind wir im Stande, uns einen ziemlichen Begriff von ihren Formen und Wirkungen sowohl, als vom Zustande der Musik in Abyssinien, zu machen.

„Ich habe (schreibt er) die erste Muße benutzt, Ihnen zwei deutliche Zeichnungen von den musikalischen Instrumenten zu machen, die Sie näher kennen zu lernen

wünschten. Ich gebe Ihnen nun sowohl von diesen, als von andern unbedeutendern, die ich auf meiner Reise in Abyssinien nach den Quellen des Nil gefunden habe, einige Umstände an. Ich darf Ihnen wohl nicht erst sagen, daß ich mich übermäßig belohnt halte, wenn dieß oder irgend etwas Andres, das in meinem Vermögen steht, Ihnen oder der Geschichte einer Kunst dienen kann, der ich immer mit mehr Fleiß als Genie obgelegen, und welcher ich jedoch, wie ich sagen darf, einige der glücklichsten Augenblicke meines Lebens verdanke."

„Ich habe die Lyra und die Harfe in der Größe nicht über ein Quartblatt aufgenommen; doch, hoffe ich, deutlich in allen Theilen. Ich wollte nicht die Harfe mit der darauf spielenden Figur verbinden, welche einen großen Theil des Instruments verdeckt haben würde; und Sie haben es ja mit dem Instrument und nicht mit der Figur zu thun.

„Es sind sechs musikalische Instrumente in Abyssinien bekannt, die Flöte, die Trompete, die Kesselpauke, das Tambourin, das Sistrum, und die Lyra. Die vier ersten werden im Kriege gebraucht, und sind bei weitem die gemeinsten; das fünfte ist dem Kirchendienste geweiht, und das sechste begleitet eigenthümlich Festlichkeit und Fröhlichkeit."

„Es gibt zwei Hauptsprachen in Abyssinien, die Aethiopische, welches die ursprüngliche oder todte Sprache ist; und die Amharische, die Sprache von Amhara, die man bei Hofe spricht."

„Die Flöte heißt im Aethiopischen Kwetz, ein Wort, das sich schwer im Englischen schreiben oder aus-

sprechen läßt, im Amharischen heißt sie Agâdá; sie ist ungefähr von der Gestalt und Größe der Teutschen Flöte, wird aber der Länge nach mit einem Mundstück, wie an der Clarinette, geblasen; ihr Ton ist nicht hell, sondern mit einem Geräusch, wie an einer Hoboe, die einen Riß hat (broken), begleitet, welches nicht von einem zufälligen Fehler herkommt, sondern in ihrem Bau liegt, und ohne das sie nicht geschätzt werden würde *).“

„Die Pauke heißt in beiden Sprachen Nagariet, weil alle Kundmachungen, welche Nâgâr genannt werden, bei dem Schall dieser Trommel geschehen; wenn sie von den Gouverneurs kommen, so haben sie in den Provinzen, wenn aber vom Könige, in ganz Abyssinien gesetzliche Kraft. Die Pauke ist ein Zeichen souveräner Gewalt. Sobald der König einen Unterthanen zum Gouverneur oder Statthalter in einer Provinz erhebt, gibt er ihm eine Pauke und eine Fahne, als Zeichen der Belehnung. Der König läßt vor seinem Zuge allezeit fünf und vierzig solcher Pauken schlagen. Sie sind an Gestalt und Größe den unsrigen gleich, nur sehr unvortheilhaft gespannt; denn das Fell ist über den äußern Rand und ein Drittel an ihrer Außenseite herabgezogen, wodurch ihr Schall sehr gedämpft und des metallischen Klanges der unsrigen beraubt wird. Jeder Mann hat nur eine Pauke auf der linken Seite seines Maulthiers,

*) Ich glaube mit Dr. Burney, daß das von Bruce erwähnte, dem Bau und der Einrichtung dieses Instruments angemessene, Geräusch oder Schnarren, entweder von der Schwingung (Vibration) des Rohrs oder von einem zu dieser Absicht locker und unbefestigt gelassenen Theile entstanden sei. Aus dem Erzittern ihrer Rohre haben Hoboen und Fagotts das Näselnde oder Summende ihrer Töne.

und schlägt sie mit einem gekrümmten, drei Fuß langen Stabe. Im Ganzen ist ihr Klang nicht unangenehm, und ich habe sie in unglaublicher Entfernung gehört."

„Das dritte Instrument ist die kleine Trommel, Kăbăro in der Aethiopischen und Amharischen Sprache genannt, und in einigen Theilen Amhara's auch Hătăme. Sie ist halb so groß im Durchmesser, und zweimal so lang, als unsre gemeine Trommel, gerade wie der Tambourin der Provence, nur am untern Ende spitzig zugerundet. Sie wird stets mit der Hand geschlagen, und bald zu Fuß, bald zu Pferde getragen, wenn ein Unteroffizier (der kein Nagariet hat) auf dem Marsche ist.

„Die Trompete heißt Mĕlĕket, und Kenet im Amharischen, aber Keren im Aethiopischen, oder Horn, welches anzeigt, aus welchen Materialien sie ehemals gebildet worden. Sie wird jetzt aus einem Rohr gemacht, das weniger als einen halben Zoll Oeffnung hat, und gegen fünf Fuß vier Zoll lang ist. An dieß lange Rohr ist am Ende ein rundes Stück vom Halse eines Kürbisses befestigt, das gerade die Form des runden Endes unsrer Trompete hat, und von außen mit kleinen weißen Muscheln verziert ist; sie ist ganz mit Pergament überzogen, und ist ein sehr sauberes Instrument. Diese Trompete gibt blos eine Note E, in einem lauten, rauhen und furchtbaren Tone an *). Sie wird bei einem Marsche, oder ehe man den Feind erblickt, langsam geblasen;

*) Dieß ist die Beschreibung der Neuseeländer Trompete, welche außerordentlich klangvoll, wenn sie aber von den Eingebornen geblasen wird, nur eintönig ist. Sie soll aber wirklich aller der mancherlei Töne, wie die Europäische Trompete, fähig seyn.

aber nachher mit sehr schneller und heftiger Wiederholung, und hat die Wirkung auf die Abyssinischen Soldaten, sie in solche Wuth und Todesverachtung zu bringen, daß sie sich mit großer Tapferkeit mitten unter den Feind stürzen. Ich habe oft zur Friedenszeit versucht, was dieses Lärmblasen für eine Wirkung auf sie machen würde, und fand, daß Keiner, der es hörte, sitzen bleiben konnte, sondern Alle aufstanden, und die ganze Zeit in Bewegung blieben.“

„Das fünfte Instrument ist das Sistrum: es wird im schnellen Tempo oder in Allegro's bei Lobgesängen gespielt. Jeder Priester hat ein Sistrum, welches er auf eine recht drohende Art nach seinem Nachbar hin, tanzend, springend und sich herumdrehend, mit solcher unanständigen Heftigkeit schüttelt, daß er mehr einem Priester des Heidenthums, aus welchem das Instrument herstammt, als einem Christen ähnlich sieht.“

„Das sechste und letzte Instrument ist die Lyra, welche nie allein, sondern allezeit zur Begleitung der Stimme und zwar stets im Einklange mit ihr gespielt wird; auch hörte ich bei keiner Nation außer Europa je Musik in Stimmen. Dieß war die letzte Verfeinerung, welche die Musik, nachdem sie im Besitz vollständiger Instrumente war, und zwar wahrscheinlich in Italien, erhalten hat *).“

„Die Lyra hat bisweilen fünf, bisweilen sechs, aber

*) Herr Bruce, obgleich kein Musikus, spricht über diesen Gegenstand mit der Einsicht eines wahren unterrichteten Sachverständigen. Nichts kann unwahrscheinlicher seyn, als daß sich die Geheimnisse des Contrapunkts so frühen Zeitaltern oder so uncivilisirten Nationen enthüllt haben sollten.

am häufigsten sieben Saiten, die aus den Riemen roher Schaaf- oder Ziegenfelle äusserst fein gesponnen sind; sie verfaulen bald, reißen leicht bei trockenem Wetter und haben bei feuchtem kaum einen Ton. Aus dem Begriff jedoch, daß dieß Instrument zur Begleitung und Unterstützung der Stimmen bestimmt ist, sollte man glauben, daß es ehemals besser bezogen gewesen wäre."

„Die Abyssinier haben eine Ueberlieferung, daß das Sistrum, die Lyra, und das Tambourin aus Aegypten nach Aethiopien von Thot im frühesten Weltalter gebracht worden sei. Die Flöte, die Pauke und Trompete, sagen sie, wurden mit Menelek, dem Sohn ihrer Königin von Saba, durch Salomon, ihren ersten Jüdischen König, aus Palästina mitgebracht."

„Die Lyra heißt im Amharischen Bug (das Schaaf), im Aethiopischen Mesinkö; das Verbum sinko heißt Saiten mit den Fingern greifen oder schlagen: ein plectrum wird nie in Abyssinien gebraucht, so daß mesinko, wörtlich übersetzt, das mit den Fingern gespielte Saiteninstrument bedeutet. Diesemnach scheint in Abyssinien ehedem kein anderes Saiteninstrument gewesen zu seyn, auch findet sich jetzt kein anderes da."

„Zwar sieht man die Guitarre zuweilen in den Händen der Muhamedaner; aber diese haben sie mit sich aus Arabien gebracht, wohin sie alle Jahre des Handels oder der Andacht wegen sich begeben. Da dieß Instrument einen Hals hat, ist es sicher von der modernen Art. Hälse wurden wahrscheinlich angebracht, nachdem Saiten von verschiedener Länge und Größe auf der Harfe und Lyra so vermehrt waren, daß ohne Verwirrung

nicht mehrere hinzukommen konnten. Diese Verbesserung, mehrere Noten auf einer Saite durch Verkürzung derselben mittels eines momentanen Fingerdrucks hervorzubringen, wurde dann eingeführt, und, außer der Erfindung des Bogens, blieb wenig mehr übrig, Saiteninstrumente zu ihrer höchsten Vollkommenheit zu bringen."

„Die Seiten, welche den Rahmen der Lyra bilden, bestanden in alten Zeiten aus den Hörnern eines Thiers vom Ziegengeschlecht, Agazân genannt, von der Größe einer kleinen Kuh, welches in der Provinz Tigré gemein ist. Ich habe mehrere solcher Instrumente sehr zierlich aus dergleichen Hörnern verfertigt gesehen, welche die Natur absichtlich dazu gestaltet zu haben schien. Einige Hörner von einer Afrikanischen Species dieses Thiers kann man in Büffon's Geschichte des Kabinets des Königs von Frankreich sehen. Sie sind gebogen, und weniger regelmäßig, als die Abyssinischen; aber nachdem die Feuergewehre in der Provinz Tigré gemein geworden und die Wälder niedergehauen waren, ward dieß Thier seltener, und man machte die Lyra aus einem leichten rothen Holze: jedoch wird es allemal in einer spiralförmigen gedrehten Gestalt geschnitten, nach Art der alten Materialien, aus denen die Lyra bestand. Das Reich Tigré, die größte und volkreichste Provinz Abyssiniens, und viele Jahrhunderte hindurch der Sitz des Hofes, war das erste, welches Wissenschaften und bürgerliche und religiöse Verfassung erhielt; es erstreckte sich einmal bis zum Rothen Meer. Mancherlei Ursachen und Revolutionen haben die Bewohner genöthigt, ihre Seeküste verschiedenen barbarischen Nationen, Heiden und

Muhamedanern zu überlassen; während sie noch im Besitz derselben waren, versah sie, wie sie sagen, das Rothe Meer mit Schildkrötenschalen, aus welchen sie den Bauch ihrer Lyren machten, wie die Aegyptier, nach Apollodor und Lucian, früher thaten; da sie aber nun diese Quelle verloren haben, so haben sie an die Stelle jener Schalen eine besondere Art Kürbisse, von sehr harter und dünner Rinde, gesetzt, und ahmen noch immer mit dem Messer die Platten, die Abtheilungen und die Gestalt der Schildkrötenschale nach *)."

„Die Lyra ist gewöhnlich drei Fuß bis drei Fuß sechs Zoll hoch, d. h. von einer durch die Spitzen der Hörner gezogenen Linie an, bis zum untern Theile des Schallbretes. Sie ist äußerst leicht, und bequem zu tragen, wie ein Instrument in einem so unwegsamen, gebirgigen Lande natürlich seyn mußte."

„Wenn wir die Theile betrachten, aus denen die Lyra besteht, so können wir ihr frühestes Alterthum nicht leugnen. Der Mensch in seinem ersten Zustande war ein Jäger und ein Fischer, und das älteste Instrument war das, welches an diesem Zustande Theil hat **). Die

*) Auf dem Berge Parthenius war eine vortreffliche Art Schildkröten zum Bau der Lyren. Aber die Einwohner, welche diese Thiere dem Pan geheiligt glaubten, wollten sie weder selbst gebrauchen, noch von Fremden wegnehmen lassen (Pausanias in Arcad. ad calcem). Dr. Burney bemerkt mit Recht, dieß beweise, daß es zu einer Zeit der gemeine Gebrauch in Griechenland sowohl, als in Abyssinien und Aegypten, gewesen sei, die Schildkrötenschaale zur Lyra anzuwenden.

**) Bruce übersieht das Schilfrohr, ein von der Natur gebildetes musikalisches Instrument.

Lyra besteht aus zwei Hauptstücken, und verdankt das eine den Hörnern eines Thieres, das andere der Schale eines Fisches.

„Es ist wahrscheinlich, daß die Lyra bei den Aethiopiern in diesem rohen Zustande blieb, so lange sie sich auf ihre regenichte, steile und rauhe Gebirge einschränkten; und nachher, als Viele vom Nil nach Aegypten herabkamen, mußte die leichte Tragbarkeit dieses Instruments es bei der äußersten Hitze und Beschwerde ihres Weges empfehlen. Bei ihrer Ankunft in Aegypten nahmen sie ihren Aufenthalt in Höhlen, am Fuße der Gebirge, welche noch heut zu Tage bewohnt werden. Selbst unter diesen Umständen mußte ein Instrument größer, als die Lyra, in diesen Höhlen unbequem und Zufällen unterworfen gewesen seyn; als aber das Volk an Anzahl und an Muth zunahm, wagten sie sich in die Ebene, und bauten Theben. Da sie nun in Bequemlichkeit und in einem schönen Klima lebten, und die Natur rings um sie her freundlich war, wurden Musik und andre Künste betrieben und vervollkommnet, und die unvollkommene Lyra wurde zu einem Instrumente von doppelt so großem Umfange erweitert, als sie vorher hatte. Die Größe der Harfe konnte nun nicht mehr im Wege seyn. Der Nil brachte die Einwohner überall leicht und ohne Anstrengung hin; und wir können natürlich annehmen, daß an den schönen Abenden dieses Landes der Nil die Lieblingsgegend war, wo sie dieses Instrument spielten; wenigstens scheinen die Sphinx und der Lotos auf ihrer Spitze einen Wink zu geben, daß

es einigermaßen mit den Ueberschwemmungen des Flusses in Verbindung stand.“ ..

„Hinter den Ruinen des Aegyptischen Theben, und sehr wenig nordwestlich von demselben, sind eine große Menge Berge, in monströse Höhlen ausgehöhlt; der Sage nach, die Gräber der ersten Könige von Theben. Der beträchtlichste dieser so ausgehöhlten Berge enthält einen großen Sarkophag; daran befinden sich zwei Felder auf jeder Seite; auf dem rechten ist die Figur des Scarabaeus Thebaicus (Theban. Käfers), welcher das Sinnbild oder die Hieroglyphe der Unsterblichkeit gewesen seyn soll; auf dem linken ist der Krokodil mit seinen Zähnen auf den Apis geheftet, und ihn in die Fluten tauchend: beide sind in Basrelief in der Stuckaturarbeit gebildet. Dieß ist für Jeden, der diese Höhle vom Neuen zu untersuchen wünscht, eine hinlängliche Anzeige derselben. Am Ende des Ganges auf der linken Seite ist das Gemählde eines Mannes, der auf der Harfe spielt, in Fresco und noch völlig ganz. Er ist in ein einem Hemde ähnliches Gewand gekleidet, so wie die Weiber noch in Abyssinien, und die Männer in Nubien tragen. Dieses scheint von weißer Leinwand oder von Musselin zu seyn, mit schmalen rothen Streifen. Es reicht bis an die Knöchel; seine Füße sind ohne Sandalen und nackt; Hals und Arme sind auch blos; seine lockeren, weiten Aermel sind über den Elbogen zusammengezogen; sein Kopf ist dicht geschoren; er scheint wohlbeleibt, von etwa funfzig Jahren, und hat eine für einen Aegyptier ziemlich dunkle Farbe. Nach dem Einzelnen der Figur zu muthmaßen, mußte der Mahler un-

gefähr dasselbe Verdienst haben, als ein guter Schildmahler in Europa; doch hat er die Handlung des Musikers auf eine nicht zu verkennende Art ausgedrückt. Seine Linke scheint auf den obern Theil des Instruments bei den Noten in der Höhe, wie im Arpeggio sich zu bewegen; während er vorwärts greift, scheint er mit der Rechten auf der untersten Saite anzufangen, und ein sehr schnelles Hinaufsteigen erwarten zu lassen; diese von einem unbedeutenden Künstler so kenntlich gemachte Handlung zeigt, daß sie eine in jener Zeit gewöhnliche war, oder mit andern Worten, daß es damals häufig große Hände gab, und folglich daß man Musik gut verstand und fleißig trieb."

„Wenn wir der Statur des Spielers gegen fünf Fuß zehn Zoll geben, so können wir die Harfe in ihrer äußersten Länge auf etwas unter sechs und einen halben Fuß berechnen. Sie scheint auf ihrem Fuße oder ihrer Basis im Gleichgewicht zu ruhen, und blos der Aufmerksamkeit des Musikers zu bedürfen, um fest gehalten zu werden. Sie hat dreizehn Saiten; die Länge derselben und die Kraft und Freiheit, womit sie behandelt werden, zeigt, daß sie auf eine von der Beschaffenheit der Lyra-Saiten sehr verschiedene Art gemacht sind."

„Dieß Instrument ist von viel zierlicherer Form, als die dreieckige Harfe der Griechen. Sie hat kein Vorderstück des Gestelles, der längsten Saite gegenüber, welches gewiß ihren Ton verbessert, aber gleichfalls das Instrument selbst schwächer und Zufällen mehr ausgesetzt gemacht haben muß, wenn nicht

das Fortbringen in Aegypten so bequem gewesen wäre. Der hintere Theil ist das Schallbret (Resonanzboden), und besteht aus vier dünnen Stücken Holz, in Kegelform zusammengefügt, d. h. gegen die Tiefe hin weiter werdend; so daß, wie die Länge der Saite zunimmt, das Verhältniß des entsprechenden Raums im Schallbrete, worin der Ton schwingen soll, immer sich vergrößert."

„Ueberdieß sind die Grundregeln, nach denen die Harfe gebauet ist, vernünftig und sinnreich; die Zierrathen sind auch auf die beste Manier ausgeführt; der Boden und die Seiten des Gestelles scheinen fournirt oder ausgelegt, vielleicht mit Elfenbein, Schildpatte und Perlenmutter, dem gewöhnlichen Product der benachbarten Seen und Wüsten. Es würde selbst jetzt unmöglich seyn, ein Instrument mit mehr Geschmack und Zierlichkeit zu verfertigen."

„Außer der Eleganz seiner äußern Form, müssen wir euch bemerken, wie nahe es einem vollkommenen Instrumente kommt; denn es braucht blos noch zwei Saiten, um zwei volle Octaven im Umfange zu haben. Ob diese absichtlich wegblieben oder nicht, können wir nicht bestimmen, da wir keine Kenntniß von der Musik oder dem Geschmack jener Zeit haben; aber, wenn die Harfe in den Verhältnissen gemahlt, in welchen sie gemacht war, so möchte es erwiesen seyn, daß sie kaum mehr Saiten aushalten konnte, als mit denen sie bezogen war. Wirklich würde das Querholz bei der Spannung der vier längsten brechen, wenn sie von der Größe und Consistenz gemacht und so hoch gestimmt waren, als an unsern gegenwärtigen Harfen."

„Ich betrachte nun dieses Instrument als die Thebanische Harfe, vor und zur Zeit des Sesostris, welcher Theben verzierte, und sie wahrscheinlich da mahlen ließ, so wie die andern Figuren im Grabmahle seines Vaters, als ein Denkmal der Ueberlegenheit, welche die Aegyptier zu jener Zeit in der Musik über alle von ihm gesehenen oder besiegten barbarischen Völker hatten."

„Sternkunde, und wie wir glauben dürfen, die übrigen Wissenschaften machten zu dieser Zeit einen schnellen Fortschritt in Oberägypten, und fuhren darin funfzig Jahre nachher fort, zwischen welcher Zeit und der Persischen Eroberung irgend eine Katastrophe sich ereignen mußte, welche sie auf ihre niedrigste Ebbe zurückbrachten, die von Geschichtschreibern mit ihrem ursprünglichen Zustande verwechselt worden ist."

„Wir wissen, daß um diese Zeit, wenn, wie Isaac Newton annimmt, dieser Fürst und Sevac eine Person sind, in Palästina die Harfe nur zehn Saiten hatte; aber da David, vor der Bundeslade zugleich tanzend und singend, auf derselben spielte, so ist klar, daß sein Instrument nur von geringem Umfange gewesen seyn, und an Gewicht vermuthlich nicht unsre Guitarre übertroffen haben müsse; obgleich der Ursprung dieser Harfe wahrscheinlich Aegyptisch und seit den Tagen des Moses in seiner Größe verringert worden seyn mochte, damit es auf den vielen Wanderungen der Israeliten sich besser tragen ließe."

„Diejenige Harfe, welche dieser im Alterthum am nächsten kommt, ist auf einem Basrelief zu Ptolemais in Cyrenaika, einer von Ptolemäus Philadelphus gebaue-

ten Stadt, dargestellt, und zwar zweimal daselbst. Sie hat funfzehn Saiten oder zwei volle Octaven; aber die Beifügung dieser zwei Noten hat gleichfalls den Zusatz eines Vorderstücks herbeigeführt, um oben das Querholz zu halten, so daß ihre Form dreieckig ist; das äußerste Ende der Basis ist in einen Widderkopf zugerundet, was auf ihren Thebanischen Ursprung hinzudeuten scheint; und ich sollte glauben, daß dieß Instrument gleichfalls Aegyptisch sei, da, so viel ich weiß, keine Harfe mit einer solchen Anzahl Saiten je auf Griechischer Bildhauerarbeit gesehen worden ist."

„So wie die Anwendung der Pedale uns in Stand gesetzt hat, die moderne Harfe von ihrer Vervielfältigung der Saiten zu befreien, und sie der Thebanischen Einfachheit näher gebracht, so hoffe ich, unsre Künstler und insbesondere Merlin *) werden auch in ihre Form mehr Thebanische Eleganz zu bringen suchen. Es ist das Lieblingsinstrument des schönen Geschlechts, und nichts sollte gespart werden es zu verschönern; denn es sollte ein Hauptgegenstand der Menschen seyn, sich durch alle Mittel zur Musik hinzuziehen, da sie die einzige Unterhaltung ist, die bis zum Uebermaaß genossen werden,

*) Herr Bruce bezieht sich hier auf einen sehr erfinderischen Teutschen Mechaniker, welcher viele Jahre wißbegierige und geschmackvolle Personen durch die Ausstellungen seiner Erfindungen in London erfreuete. Mit einem durch seine Güte (mir für meine Freunde und mich eine allgemeine Einlaßkarte zu seinem Museum zu geben) unbestochenen Urtheile unterschreibe ich völlig die Meinung seiner wärmsten Bewunderer, und füge den ihrigen mein Zeugniß über seine mathematischen, mechanischen und musikalischen Kenntnisse bei.

und das Herz doch tugendhaft und unverdorben lassen kann.“

„Ich will nichts von den Fähigkeiten dieser Harfe, noch von demjenigen sagen, was aus ihr über den Zustand der Musik zu einer solchen Zeit gefolgert werden kann, da die Menschen ein solches Instrument zu machen fähig waren; ich will geduldig diese Entwickelung von Ihnen erwarten, da Sie besser, als irgend Jemand, den ich in Europa wüßte, zu dieser Untersuchung geschickt sind; sie ist interessant, und verdient Ihr ganzes Nachdenken und Ihre Aufmerksamkeit. Dieß Instrument stürzt alle Nachrichten über den frühesten Zustand der Musik und der Instrumente in Aegypten um, und ist zugleich in seiner Form, seinen Zierrathen und seinem Umfange ein unstreitiger Beweis, stärker als tausend Griechische Citate, daß Geometrie, Zeichnung, Mechanik, und Musik in der größten Vollkommenheit waren, als diese Harfe verfertigt wurde; und daß dasjenige, was wir für die Erfindung der Künste in Aegypten halten, blos der Anfang der Periode ihrer Wiederherstellung war. — Ich bin &c.

„James Bruce *).“

Daß viele Künste, nachdem sie zur Vollkommenheit gelangt waren, das nämliche Schicksal erfahren haben, als die Reiche, in denen sie blühten, ist kaum zu be-

*) Ich habe dem Leser diesen ganzen langen Brief mitgetheilt, weil er nicht nur sehr interessante und schätzbare Belehrung über einen ganz mit dem Zustande der alten Aegyptischen und Hebräischen Musik zusammenhangenden Gegenstand gewährt, sondern auch der Aufmerksamkeit höchst würdige Nebenbemerkungen enthält.

zweifeln. Das auf einem Basrelief zu Ptolemais vorgestellte und von Bruce so befriedigend beschriebene Instrument, scheint ursprünglich in Aethiopien und nicht in Griechenland erfunden zu seyn; denn wir erfahren nicht aus der Geschichte, daß einer von den Einwohnern der Griechischen Staaten in dieses Land eingedrungen sei. Selbst Alexander der Große unternahm nie einen Feldzug gegen die Aethiopier.

Eines von den schönsten und interessantesten alten Musikinstrumenten ist die Thebanische Lyra. Es ist vielleicht im Ganzen nicht sehr wichtig zu wissen, welche Art Instrumente in Ober- und Unterägypten in so entfernten Zeiten üblich waren; aber die Thebanische Lyra hat zu vielen Anspruch auf unsere Beachtung, um mit Stillschweigen übergangen zu werden. Weil sie dreizehn Saiten hatte, kommen drei Ideen in Hinsicht ihrer verschiedenen Tonstufen und des Umfanges ihrer Tonleiter natürlich in Betrachtung. Die eine wird seyn, daß ihre Intervalle semitonisch waren; in welchem Falle die Töne davon der heutigen Octave entsprechen würden. Die andere wäre, daß ihre Einrichtung dem Griechischen Princip der Stimmung ähnlich war. Zum Beispiel, wenn die längste Saite den Griechischen Ton Proslambanomenos vorstellte, so würden die übrigen 12 Saiten mehr, als alle ganze, halbe und Vierteltöne der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechter der Alten im Umfange einer Octave, darbieten. Die dritte wahrscheinliche Vermuthung ist, daß die Saiten die vier Tetrachorde, Hypaton, Meson, Synemmenon und Diazeugmenon, nebst Proslamba-

und das Herz doch tugendhaft
kann.“

„Ich will nichts von den
noch von demjenigen sagen, w
stand der Musik zu einer sol
kann, da die Menschen ein se
fähig waren; ich will gedul
Ihnen erwarten, da Sie bes
ich in Europa wüßte, zu
Land; sie ist interessant, un
denken und Ihre Aufme
stürzt alle Nachrichten üb
Musik und der Instrum
zugleich in seiner Form
Umfange ein unstreitig
Griechische Citate, daß
und Musik in der grö
diese Harfe verfertigt w
wir für die Erfindun
ten, blos der Anfang d
stellung war. — J

Daß viele Künste,
gelangt waren, das nä
als die Reiche, in den

*) Ich habe dem Leser d
weil er nicht nur sehr
über einen ganz mit
und Hebräischen Musik
währt, sondern auch d
benbemerkungen enthält

er Binde und dem Schilde
te er selbst mit den ersten
n Preis. Aber so hohe Per-
bten, und zu welchem Grade
durch den Geschmack und das
entfernten Alterthum gebracht
s ihr Land eine Römische Pro-
cht nur alle Lust zu ihr verloren,
i wurde sogar (nach Diodor von
) wirklich verboten *). Das Land,
s gereiset war, und wo der Weise
sentlichen Theil sowohl seiner musi-
e wissenschaftlichen Kenntnisse gesam-
mit seiner Unabhängigkeit jede geschmack-
d allen tugendhaften Ehrgeiz verloren,
nsel, dem Meißel und dem Lineal, wur-
öte und Leier weggelegt, und die ange-
des Flageolets, des Horns, der Pfeife
ete und des Sistrum wurden nicht mehr

Musik der Hebräer wird sich nicht mit
henden Klarheit und Deutlichkeit sprechen
hüllt in fast undurchdringliches Dunkel die-
enstand der Aufhellung Trotz, und raubt
cher den Muth. Unter den von dem Jüdi-
eber dem entferntesten Menschengeschlecht

deß beiläufig zu bemerken, daß die Aegyptier, als
nd Plutarch sie besuchten, sich in einem Zustande
erei befanden; und obgleich nicht, wie die Juden,
fremden Lande, hatten sie doch, gleich ihnen, „ihre
n die Weiden aufgehängt."

nomenos als ihrer Grundlage, gaben, wie in folgender Darstellung:



Wir können kaum unsre Verwundrung zurückhalten, daß mit einem solchen Modell vor sich, wie ein Instrument von diesem Umfange und diesen Kräften, die Liebhaber der Musik und der Musikübung zur Annahme einer Lyra mit weniger Saiten sollten herabgestiegen oder zurückgegangen seyn. Es ist ein Beweis der abwechselnden Verluste und Erwerbnisse der Wissenschaft. Ptolemäus Soter, Ptolemäus Philadelphus, und Ptolemäus Evergetes, waren solche prachtliebende und wollüstige Fürsten, daß an der hohen Cultur der Musik zu Alexandria **) während ihrer Regirung nicht zu zweifeln ist.

Es ist merkwürdig, daß der Titel Auletes (Flötenspieler) dem Vater der Kleopatra und dem letzten der Ptolemäer gegeben wurde. Er stellte musikalische Wettstreite in seinen Palästen an, und in dem Gewande, mit

*) Hier sind siebzehn Noten: aber, für die Absicht, die Grenzen der vier Tetrachorde, unabhängig von einander, darzustellen, und dadurch ihre Unterscheidung deutlicher zu machen, sind die 5te, 8te, 11te, und 12te Note (E, A, C, D) zweimal gesetzt, so daß die siebzehn in der That nur die Töne der dreizehn Saiten ausdrücken.

**) Athenäus (B. 5.) versichert, daß bei dem von Philadelphus gegebenen Bacchusfeste mehr als sechshundert Musiker zum Chore gebraucht wurden, und daß unter diesem dreihundert Citharisten waren. Und von demselben Schriftsteller (B. 4.) erfahren wir auch, daß kein Volk geschickter in der Musik war, als die Alexandriner.

den Kothurnen, der Krone, der Binde und dem Schilde eines Flötenbläsers wetteiferte er selbst mit den ersten Virtuosen seiner Zeit um den Preis. Aber so hohe Personen auch die Musik ausübten, und zu welchem Grade der Vollkommenheit sie durch den Geschmack und das Genie der Aegyptier im entfernten Alterthum gebracht wurde, so hatten sie, als ihr Land eine Römische Provinz geworden war, nicht nur alle Lust zu ihr verloren, sondern ihre Ausübung wurde sogar (nach Diodor von Sicilien und Plutarch) wirklich verboten *). Das Land, in welches Pythagoras gereiset war, und wo der Weise von Samos den wesentlichen Theil sowohl seiner musikalischen, als andrer wissenschaftlichen Kenntnisse gesammelt hatte, hatte mit seiner Unabhängigkeit jede geschmackvolle Neigung und allen tugendhaften Ehrgeiz verloren, und mit dem Pinsel, dem Meißel und dem Lineal, wurden auch die Flöte und Leier weggelegt, und die angenehmen Töne des Flageolets, des Horns, der Pfeife und der Trompete und des Sistrum wurden nicht mehr gehört.

Ueber die Musik der Hebräer wird sich nicht mit aller zu wünschenden Klarheit und Deutlichkeit sprechen lassen. Eingehüllt in fast undurchdringliches Dunkel bietet dieser Gegenstand der Aufhellung Troß, und raubt dem Nachforscher den Muth. Unter den von dem Jüdischen Gesetzgeber dem entferntesten Menschengeschlecht

*) Es ist indeß beiläufig zu bemerken, daß die Aegyptier, als Diodor und Plutarch sie besuchten, sich in einem Zustande der Sklaverei befanden; und obgleich nicht, wie die Juden, in einem fremden Lande, hatten sie doch, gleich ihnen, „ihre Harfen an die Weiden aufgehängt."

beigelegten Erfindungen, nehmen der Bau und die Behandlung musikalischer Instrumente eine sehr frühe Stelle ein.

Obgleich die Bibel erst sechshundert Jahre nach der großen Flut die Ausübung der Musik erwähnt (ausgenommen, daß Jubal, der sechste Abkömmling von Kain, der Vater aller derer, welche die Harfe und Orgel spielen, genannt wird), so kann doch Niemand mit Grunde zweifeln, daß sie lange vor jener Ueberschwemmung in sehr beträchtlicher, wo nicht hoher, Cultur stand. Nach der Hebräischen Zeitrechnung können wir sagen, daß über 1700 Jahre vor Christo Musikübung etwas Gewöhnliches gewesen seyn müsse, weil wir finden, daß von der Musik, als von einer um diese Zeit verstandenen und getriebenen Kunst, gesprochen wird. Und zu einer fast eben so entfernten Zeit, als 1300 Jahre vor Christo, haben wir die lyrischen Ergießungen des Moses bei der Flucht des Israelitischen Volks durch das Rothe Meer, wobei die Prophetin Miriam als eine kleine Pauke schlagend vorgestellt wird, während sie Frauen mit Pauken und Tänzen begleiten *).

Ohne jedes Glied der Kette musikalischer Begebenheiten, welche die heilige Schrift darbietet, zu verfolgen, so scheint doch der Umstand, daß David herbeigerufen wurde, mit der lindernden Kraft seiner Harfe dem von

*) Dann sang Moses nebst den Kindern Israels diesen Gesang dem Herrn, und sprach: „Ich will dem Herrn singen; denn er hat herrlich triumphirt: das Roß und seinen Reiter hat er in das Meer gestürzt.“ (Exod. 15, 1.). „Und Miriam, die Prophetin, Aarons Schwester, nahm eine Pauke in die Hand; und alle Frauen kamen heraus nach ihr mit Pauken und mit Tänzen.“

einem bösen Geist befallenen Saul beizustehen (I. Sam. 16.); daß er bei seiner Rückkunft von seinem Siege über Goliath von den Weibern aller Städte Israels fröhlich, singend und tanzend zu Trommeln und andern musikalischen Instrumenten (I. Sam. 18.) empfangen wurde *); daß die Jungfrauen in dem Zuge vor der Bundeslade die Pauke schlugen (Psalm 68, 25); daß die Söhne und Töchter Haman's die Musikschüler ihres Vaters waren **); daß David viertausend Leviten mit Instrumenten zum Preise des Herrn anstellte (I. Chron. 23, 5); daß 284 Personen im Gesange unterrichtet und geschickt waren (ebendas. 25 Kap.); daß die Sänger, die Oberhäupter der Väter der Leviten, welche in den Kammern blieben, frei waren (ebendas. 33 Kap.); alle diese Thatsachen sind eben so viele Beweise, daß die Musik bei den Hebräern in hohem Ansehen stand, und von ihnen, besonders bei feierlichen und religiösen Gelegenheiten, sehr allgemein ausgeübt wurde.

Zu diesen merkwürdigen Einzelnheiten sollte noch die Heilung Sauls hinzugesetzt werden. Eine Unter-

*) Und in dem folgenden Verse lesen wir: „Und die Frauen antworteten einander, da sie spielten, und sagten," wo das Wort antworten klärlich einen musikalischen Dialog anzeigt; ein Nebenbeweis, daß damals etwas der dramatischen Musikeinrichtung Aehnliches existirte.

**) „Gott gab dem Haman vierzehn Söhne und drei Töchter. Und alle diese waren unter den Händen ihres Vaters für Gesang im Hause des Herrn, mit Cymbeln, Psaltern und Harfen." I. Chron. 25. Und Deborah, Judith, und Anna, Samuels Mutter, werden alle von den Juden als Dichterinnen und Prophetinnen, d. h. als Sängerinnen und Tonkünstlerinnen betrachtet.

suchung dieses Vorfalls würde die Frage mit sich führen, ob der böse Geist vor der wunderbaren Macht Gottes floh, oder der musikalischen Geschicklichkeit Davids wich. Kircher indeß, der die Untersuchung nicht scheuet, hat in seiner Musurgia (Tom. 2. p. 214. seq.) sich weitläuftig über diese außerordentliche Begebenheit ausgelassen, und weder Bedenken getragen ins Einzelne zu zu gehen, noch seine Erklärung mit einem Raisonnement zu begleiten, das zu merkwürdig ist, um in einem der alten Aegyptischen und Hebräischen Musik gewidmeten Kapitel schicklich übergangen zu werden.

„Damit wir besser diese Frage auflösen mögen," sagt Kircher: „Wie David den Saul vom bösen Geist befreite? will ich erst die Worte der heil. Schrift (1. B. Sam. Kap. 16. V. 23.) anführen: „Und es begab sich, daß, als der böse Geist von Gott auf Saul war, David eine Harfe nahm, und mit seiner Hand spielte: so wurde Saul erfrischet, und war wohl, und der böse Geist schied von ihm." Die Stelle in dem heiligen Text belehrt uns sehr klar, daß der böse Geist, was er auch immer war, durch Musik vertrieben wurde; aber wie dieß geschah, ist verschiedentlich erklärt worden. Die Rabbiner, wenn sie von dieser Stelle sprechen, sagen, daß, als David den Saul heilte, er auf einer Cither von zehn Saiten spielte; sie sagen auch, David habe den Stern gekannt, durch welchen nothwendig die Musik regulirt werden mußte, um die Cur zu bewirken: so Rabbi Abenezra. Aber Picus von Mirandola sagt, die Musik setze die Geister in Bewegung, und bringe dadurch die gleichen Wirkungen auf die Seele hervor, wie

eine Arznei auf den Körper, woraus man sehen kann, daß Abenezra's Erklärung eitel und nichtsbedeutend ist, und daß David nicht die Aspecten der Sterne berücksichtigte, sondern vertrauend auf die Macht seines Instruments es mit seiner Hand spielte, wie die Phantasie es ihm eingab. Und wir, solche astrologische Erdichtungen verwerfend, behaupten, daß David den Saul, nicht mit Kräutern, Tränken und andern Arzneien, wie Einige meinen, sondern durch die bloße Kraft und Wirksamkeit der Musik befreiete. Um dieß zu beweisen, bemerke man, daß jene Mittel, welche die Pori öffnen, Verstopfungen entfernen, Dünste vertreiben und das Herz erfreuen, am besten dazu dienen, Wahnsinn zu heilen und den Aufruhr des Gemüths zu stillen; nun bringt Musik diese Wirkungen hervor; denn da sie in Tönen besteht, welche durch die Bewegung der Luft erzeugt werden, so folgt, daß sie die Geister, welche durch diese Bewegung wärmer und in ihrer Thätigkeit behänder werden, verdünnen und so die schwermüthige Stimmung zerstreuen wird. Im Gegentheil, wo es nöthig ist, die Geister abzuspannen und das Verwunden oder Afficiren der Membranen des Gehirns zu verhüten, in diesem Fall ist es schicklich, langsame Fortschreitungen des Tons anzuwenden, damit diese Geister und beißenden Dünste, welche dahin aus dem Magen aufsteigen, Trübsinn und Hypochondrie gänzlich vertrieben werden. Daher mochte Davids Musik Saul auf einem dieser zwei Wege, der Verdünnung oder Entfernung, besänftigen: auf dem einen mochte er die Melancholie aus den Höhlen des Gehirns vertrieben, oder auf dem andern sie aufgelößt und in dünnen Dün-

gefähr dasselbe Verdienst haben, als ein guter Schildmahler in Europa; doch hat er die Handlung des Musikers auf eine nicht zu verkennende Art ausgedrückt. Seine Linke scheint auf den obern Theil des Instruments bei den Noten in der Höhe, wie im Arpeggio sich zu bewegen; während er vorwärts greift, scheint er mit der Rechten auf der untersten Saite anzufangen, und ein sehr schnelles Hinaufsteigen erwarten zu lassen; diese von einem unbedeutenden Künstler so kenntlich gemachte Handlung zeigt, daß sie eine in jener Zeit gewöhnliche war, oder mit andern Worten, daß es damals häufig große Hände gab, und folglich daß man Musik gut verstand und fleißig trieb."

„Wenn wir der Statur des Spielers gegen fünf Fuß zehn Zoll geben, so können wir die Harfe in ihrer äußersten Länge auf etwas unter sechs und einen halben Fuß berechnen. Sie scheint auf ihrem Fuße oder ihrer Basis im Gleichgewicht zu ruhen, und blos der Aufmerksamkeit des Musikers zu bedürfen, um fest gehalten zu werden. Sie hat dreizehn Saiten; die Länge derselben und die Kraft und Freiheit, womit sie behandelt werden, zeigt, daß sie auf eine von der Beschaffenheit der Lyra-Saiten sehr verschiedene Art gemacht sind."

„Dieß Instrument ist von viel zierlicherer Form, als die dreieckige Harfe der Griechen. Sie hat kein Vorderstück des Gestelles, der längsten Saite gegenüber, welches gewiß ihren Ton verbessert, aber gleichfalls das Instrument selbst schwächer und Zufällen mehr ausgesetzt gemacht haben muß, wenn nicht

das Fortbringen in Aegypten so bequem gewesen wäre. Der hintere Theil ist das Schallbret (Resonanzboden), und besteht aus vier dünnen Stücken Holz, in Kegelform zusammengefügt, d. h. gegen die Tiefe hin weiter werdend; so daß, wie die Länge der Saite zunimmt, das Verhältniß des entsprechenden Raums im Schallbrete, worin der Ton schwingen soll, immer sich vergrößert."

„Ueberdieß sind die Grundregeln, nach denen die Harfe gebauet ist, vernünftig und sinnreich; die Zierrathen sind auch auf die beste Manier ausgeführt; der Boden und die Seiten des Gestelles scheinen fournirt oder ausgelegt, vielleicht mit Elfenbein, Schildpatte und Perlenmutter, dem gewöhnlichen Product der benachbarten Seen und Wüsten. Es würde selbst jetzt unmöglich seyn, ein Instrument mit mehr Geschmack und Zierlichkeit zu verfertigen."

„Außer der Eleganz seiner äußern Form, müssen wir euch bemerken, wie nahe es einem vollkommenen Instrumente kommt; denn es braucht blos noch zwei Saiten, um zwei volle Octaven im Umfange zu haben. Ob diese absichtlich wegblieben oder nicht, können wir nicht bestimmen, da wir keine Kenntniß von der Musik oder dem Geschmack jener Zeit haben; aber, wenn die Harfe in den Verhältnissen gemahlt, in welchen sie gemacht war, so möchte es erwiesen seyn, daß sie kaum mehr Saiten aushalten konnte, als mit denen sie bezogen war. Wirklich würde das Querholz bei der Spannung der vier längsten brechen, wenn sie von der Größe und Consistenz gemacht und so hoch gestimmt waren, als an unsern gegenwärtigen Harfen."

„Ich betrachte nun dieses Instrument als die Thebanische Harfe, vor und zur Zeit des Sesostris, welcher Theben verzierte, und sie wahrscheinlich da mahlen ließ, so wie die andern Figuren im Grabmahle seines Vaters, als ein Denkmal der Ueberlegenheit, welche die Aegyptier zu jener Zeit in der Musik über alle von ihm gesehenen oder besiegten barbarischen Völker hatten.“

„Sternkunde, und wie wir glauben dürfen, die übrigen Wissenschaften machten zu dieser Zeit einen schnellen Fortschritt in Oberägypten, und fuhren darin funfzig Jahre nachher fort, zwischen welcher Zeit und der Persischen Eroberung irgend eine Katastrophe sich ereignen mußte, welche sie auf ihre niedrigste Ebbe zurückbrachten, die von Geschichtschreibern mit ihrem ursprünglichen Zustande verwechselt worden ist.“

„Wir wissen, daß um diese Zeit, wenn, wie Isaac Newton annimmt, dieser Fürst und Sevac eine Person sind, in Palästina die Harfe nur zehn Saiten hatte; aber, da David, vor der Bundeslade zugleich tanzend und singend, auf derselben spielte, so ist klar, daß sein Instrument nur von geringem Umfange gewesen seyn, und an Gewicht vermuthlich nicht unsre Guitarre übertroffen haben müsse; obgleich der Ursprung dieser Harfe wahrscheinlich Aegyptisch und seit den Tagen des Moses in seiner Größe verringert worden seyn mochte, damit es auf den vielen Wanderungen der Israeliten sich besser tragen ließe.“

„Diejenige Harfe, welche dieser im Alterthum am nächsten kommt, ist auf einem Basrelief zu Ptolemais in Cyrenaika, einer von Ptolemäus Philadelphus gebau-

ten Stadt, dargestellt, und zwar zweimal daselbst. Sie hat funfzehn Saiten oder zwei volle Octaven; aber die Beifügung dieser zwei Noten hat gleichfalls den Zusatz eines Vorderstücks herbeigeführt, um oben das Querholz zu halten, so daß ihre Form dreieckig ist; das äußerste Ende der Basis ist in einen Widderkopf zugerundet, was auf ihren Thebanischen Ursprung hinzudeuten scheint; und ich sollte glauben, daß dieß Instrument gleichfalls Aegyptisch sei, da, so viel ich weiß, keine Harfe mit einer solchen Anzahl Saiten je auf Griechischer Bildhauerarbeit gesehen worden ist."

„So wie die Anwendung der Pedale uns in Stand gesetzt hat, die moderne Harfe von ihrer Vervielfältigung der Saiten zu befreien, und sie der Thebanischen Einfachheit näher gebracht, so hoffe ich, unsre Künstler und insbesondere Merlin *) werden auch in ihre Form mehr Thebanische Eleganz zu bringen suchen. Es ist das Lieblingsinstrument des schönen Geschlechts, und nichts sollte gespart werden es zu verschönern; denn es sollte ein Hauptgegenstand der Menschen seyn, sich durch alle Mittel zur Musik hinzuziehen, da sie die einzige Unterhaltung ist, die bis zum Uebermaaß genossen werden,

*) Herr Bruce bezieht sich hier auf einen sehr erfinderischen Teutschen Mechaniker, welcher viele Jahre wißbegierige und geschmackvolle Personen durch die Ausstellungen seiner Erfindungen in London erfreuete. Mit einem durch seine Güte (mir für meine Freunde und mich eine allgemeine Einlaßkarte zu seinem Museum zu geben) unbestochenen Urtheile unterschreibe ich völlig die Meinung seiner wärmsten Bewunderer, und füge den ihrigen mein Zeugniß über seine mathematischen, mechanischen und musikalischen Kenntnisse bei.

und das Herz doch tugendhaft und unverdorben lassen kann."

„Ich will nichts von den Fähigkeiten dieser Harfe, noch von demjenigen sagen, was aus ihr über den Zustand der Musik zu einer solchen Zeit gefolgert werden kann, da die Menschen ein solches Instrument zu machen fähig waren; ich will geduldig diese Entwickelung von Ihnen erwarten, da Sie besser, als irgend Jemand, den ich in Europa wüßte, zu dieser Untersuchung geschickt sind; sie ist interessant, und verdient Ihr ganzes Nachdenken und Ihre Aufmerksamkeit. Dieß Instrument stürzt alle Nachrichten über den frühesten Zustand der Musik und der Instrumente in Aegypten um, und ist zugleich in seiner Form, seinen Zierrathen und seinem Umfange ein unstreitiger Beweis, stärker als tausend Griechische Citate, daß Geometrie, Zeichnung, Mechanik, und Musik in der größten Vollkommenheit waren, als diese Harfe verfertigt wurde; und daß dasjenige, was wir für die Erfindung der Künste in Aegypten halten, blos der Anfang der Periode ihrer Wiederherstellung war. — Ich bin ꝛc.

„James Bruce *)."

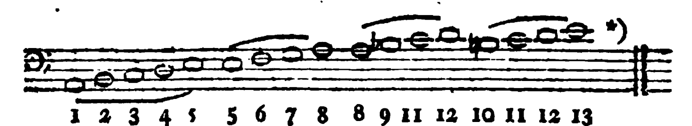
Daß viele Künste, nachdem sie zur Vollkommenheit gelangt waren, das nämliche Schicksal erfahren haben, als die Reiche, in denen sie blühten, ist kaum zu be-

*) Ich habe dem Leser diesen ganzen langen Brief mitgetheilt, weil er nicht nur sehr interessante und schätzbare Belehrung über einen ganz mit dem Zustande der alten Aegyptischen und Hebräischen Musik zusammenhangenden Gegenstand gewährt, sondern auch der Aufmerksamkeit höchst würdige Nebenbemerkungen enthält.

zweifeln. Das auf einem Basrelief zu Ptolemais vorgestellte und von Bruce so befriedigend beschriebene Instrument, scheint ursprünglich in Aethiopien und nicht in Griechenland erfunden zu seyn; denn wir erfahren nicht aus der Geschichte, daß einer von den Einwohnern der Griechischen Staaten in dieses Land eingedrungen sei. Selbst Alexander der Große unternahm nie einen Feldzug gegen die Aethiopier.

Eines von den schönsten und interessantesten alten Musikinstrumenten ist die Thebanische Lyra. Es ist vielleicht im Ganzen nicht sehr wichtig zu wissen, welche Art Instrumente in Ober- und Unterägypten in so entfernten Zeiten üblich waren; aber die Thebanische Lyra hat zu vielen Anspruch auf unsere Beachtung, um mit Stillschweigen übergangen zu werden. Weil sie dreizehn Saiten hatte, kommen drei Ideen in Hinsicht ihrer verschiedenen Tonstufen und des Umfanges ihrer Tonleiter natürlich in Betrachtung. Die eine wird seyn, daß ihre Intervalle semitonisch waren; in welchem Falle die Töne davon der heutigen Octave entsprechen würden. Die andere wäre, daß ihre Einrichtung dem Griechischen Princip der Stimmung ähnlich war. Zum Beispiel, wenn die längste Saite den Griechischen Ton Proslambanomenos vorstellte, so würden die übrigen 12 Saiten mehr, als alle ganze, halbe und Vierteltöne der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechter der Alten im Umfange einer Octave, darbieten. Die dritte wahrscheinliche Vermuthung ist, daß die Saiten die vier Tetrachorde, Hypaton, Meson, Synemmenon und Diazeugmenon, nebst Proslamba-

nomenos als ihrer Grundlage, gaben, wie in folgender Darstellung:



Wir können kaum unsre Verwundrung zurückhalten, daß mit einem solchen Modell vor sich, wie ein Instrument von diesem Umfange und diesen Kräften, die Liebhaber der Musik und der Musikübung zur Annahme einer Lyra mit weniger Saiten sollten herabgestiegen oder zurückgegangen seyn. Es ist ein Beweis der abwechselnden Verluste und Erwerbnisse der Wissenschaft. Ptolemäus Soter, Ptolemäus Philadelphus, und Ptolemäus Evergetes, waren solche prachtliebende und wollüstige Fürsten, daß an der hohen Cultur der Musik zu Alexandria **) während ihrer Regirung nicht zu zweifeln ist.

Es ist merkwürdig, daß der Titel Auletes (Flötenspieler) dem Vater der Kleopatra und dem letzten der Ptolomäer gegeben wurde. Er stellte musikalische Wettstreite in seinen Palästen an, und in dem Gewande, mit

*) Hier sind siebzehn Noten: aber, für die Absicht, die Zeichen der vier Tetrachorde, unabhängig von einander, darzustellen, und dadurch ihre Unterscheidung deutlicher zu machen, sind die 5te, 8te, 11te, und 12te Note (E, A, C, D) zweimal gesetzt, so daß die siebzehn in der That nur die Töne der dreizehn Saiten ausdrücken.

**) Athenäus (B. 5.) versichert, daß bei dem von Philadelphus gegebenen Bacchusfeste mehr als sechshundert Musiker zum Chore gebraucht wurden, und daß unter diesem dreihundert Citharisten waren. Und von demselben Schriftsteller (B. 4.) erfahren wir auch, daß kein Volk geschickter in der Musik war, als die Alexandriner.

den Kothurnen, der Krone, der Binde und dem Schilde eines Flötenbläsers wetteiferte er selbst mit den ersten Virtuosen seiner Zeit um den Preis. Aber so hohe Personen auch die Musik ausübten, und zu welchem Grade der Vollkommenheit sie durch den Geschmack und das Genie der Aegyptier im entfernten Alterthum gebracht wurde, so hatten sie, als ihr Land eine Römische Provinz geworden war, nicht nur alle Lust zu ihr verloren, sondern ihre Ausübung wurde sogar (nach Diodor von Sicilien und Plutarch) wirklich verboten *). Das Land, in welches Pythagoras gereiset war, und wo der Weise von Samos den wesentlichen Theil sowohl seiner musikalischen, als andrer wissenschaftlichen Kenntnisse gesammelt hatte, hatte mit seiner Unabhängigkeit jede geschmackvolle Neigung und allen tugendhaften Ehrgeiz verloren, und mit dem Pinsel, dem Meißel und dem Lineal, wurden auch die Flöte und Leier weggelegt, und die angenehmen Töne des Flageolets, des Horns, der Pfeife und der Trompete und des Sistrum wurden nicht mehr gehört.

Ueber die Musik der Hebräer wird sich nicht mit aller zu wünschenden Klarheit und Deutlichkeit sprechen lassen. Eingehüllt in fast undurchdringliches Dunkel bietet dieser Gegenstand der Aufhellung Trotz, und raubt dem Nachforscher den Muth. Unter den von dem Jüdischen Gesetzgeber dem entferntesten Menschengeschlecht

*) Es ist indeß beiläufig zu bemerken, daß die Aegyptier, als Diodor und Plutarch sie besuchten, sich in einem Zustande der Sklaverei befanden; und obgleich nicht, wie die Juden, in einem fremden Lande, hatten sie doch, gleich ihnen, „ihre Harfen an die Weiden aufgehängt.“

beigelegten Erfindungen, nehmen der Bau und die Behandlung musikalischer Instrumente eine sehr frühe Stelle ein.

Obgleich die Bibel erst sechshundert Jahre nach der großen Flut die Ausübung der Musik erwähnt (ausgenommen, daß Jubal, der sechste Abkömmling von Kain, der Vater aller derer, welche die Harfe und Orgel spielen, genannt wird), so kann doch Niemand mit Grunde zweifeln, daß sie lange vor jener Ueberschwemmung in sehr beträchtlicher, wo nicht hoher, Cultur stand. Nach der Hebräischen Zeitrechnung können wir sagen, daß über 1700 Jahre vor Christo Musikübung etwas Gewöhnliches gewesen seyn müsse, weil wir finden, daß von der Musik, als von einer um diese Zeit verstandenen und getriebenen Kunst, gesprochen wird. Und zu einer fast eben so entfernten Zeit, als 1300 Jahre vor Christo, haben wir die lyrischen Ergießungen des Moses bei der Flucht des Israelitischen Volks durch das Rothe Meer, wobei die Prophetin Miriam als eine kleine Pauke schlagend vorgestellt wird, während sie Frauen mit Pauken und Tänzen begleiten *).

Ohne jedes Glied der Kette musikalischer Begebenheiten, welche die heilige Schrift darbietet, zu verfolgen, so scheint doch der Umstand, daß David herbeigerufen wurde, mit der lindernden Kraft seiner Harfe dem von

*) Dann sang Moses nebst den Kindern Israels diesen Gesang dem Herrn, und sprach: „Ich will dem Herrn singen; denn er hat herrlich triumphirt: das Roß und seinen Reiter hat er in das Meer gestürzt." (Exod. 15, 1.). „Und Miriam, die Prophetin, Aarons Schwester, nahm eine Pauke in die Hand; und alle Frauen kamen heraus nach ihr mit Pauken und mit Tänzen."

einem bösen Geist befallenen Saul beizustehen (I. Sam. 16.); daß er bei seiner Rückkunft von seinem Siege über Goliath von den Weibern aller Städte Israels fröhlich, singend und tanzend zu Trommeln und andern musikalischen Instrumenten (I. Sam. 18.) empfangen wurde *); daß die Jungfrauen in dem Zuge vor der Bundeslade die Pauke schlugen (Psalm 68, 25); daß die Söhne und Töchter Haman's die Musikschüler ihres Vaters waren **); daß David viertausend Leviten mit Instrumenten zum Preise des Herrn anstellte (I. Chron. 23, 5); daß 284 Personen im Gesange unterrichtet und geschickt waren (ebendas. 25 Kap.); daß die Sänger, die Oberhäupter der Väter der Leviten, welche in den Kammern blieben, frei waren (ebendas. 33 Kap.); alle diese Thatsachen sind eben so viele Beweise, daß die Musik bei den Hebräern in hohem Ansehen stand, und von ihnen, besonders bei feierlichen und religiösen Gelegenheiten, sehr allgemein ausgeübt wurde.

Zu diesen merkwürdigen Einzelnheiten sollte noch die Heilung Sauls hinzugesetzt werden. Eine Unter-

*) Und in dem folgenden Verse lesen wir: „Und die Frauen antworteten einander, da sie spielten, und sagten," wo das Wort antworten klärlich einen musikalischen Dialog anzeigt; ein Nebenbeweis, daß damals etwas der dramatischen Musikeinrichtung Aehnliches existirte.

**) „Gott gab dem Haman vierzehn Söhne und drei Töchter. Und alle diese waren unter den Händen ihres Vaters für Gesang im Hause des Herrn, mit Cymbeln, Psaltern und Harfen." I. Chron. 25. Und Deborah, Judith, und Anna, Samuels Mutter, werden alle von den Juden als Dichterinnen und Prophetinnen, d. h. als Sängerinnen und Tonkünstlerinnen betrachtet.

suchung dieses Vorfalls würde die Frage mit sich führen, ob der böse Geist vor der wunderbaren Macht Gottes floh, oder der musikalischen Geschicklichkeit Davids wich. Kircher indeß, der die Untersuchung nicht scheuet, hat in seiner Musurgia (Tom. 2. p. 214. seq.) sich weitläuftig über diese außerordentliche Begebenheit ausgelassen, und weder Bedenken getragen ins Einzelne zu zu gehen, noch seine Erklärung mit einem Raisonnement zu begleiten, das zu merkwürdig ist, um in einem der alten Aegyptischen und Hebräischen Musik gewidmeten Kapitel schicklich übergangen zu werden.

„Damit wir besser diese Frage auflösen mögen," sagt Kircher: „Wie David den Saul vom bösen Geist befreite? will ich erst die Worte der heil. Schrift (1. B. Sam. Kap. 16. V. 23.) anführen: „Und es begab sich, daß, als der böse Geist von Gott auf Saul war, David eine Harfe nahm, und mit seiner Hand spielte: so wurde Saul erfrischet, und war wohl, und der böse Geist schied von ihm." Die Stelle in dem heiligen Text belehrt uns sehr klar, daß der böse Geist, was er auch immer war, durch Musik vertrieben wurde; aber wie dieß geschah, ist verschiedentlich erklärt worden. Die Rabbiner, wenn sie von dieser Stelle sprechen, sagen, daß, als David den Saul heilte, er auf einer Cither von zehn Saiten spielte; sie sagen auch, David habe den Stern gekannt, durch welchen nothwendig die Musik regulirt werden mußte, um die Cur zu bewirken: so Rabbi Abenezra. Aber Picus von Mirandola sagt, die Musik setze die Geister in Bewegung, und bringe dadurch die gleichen Wirkungen auf die Seele hervor, wie

eine Arznei auf den Körper, woraus man sehen kann, daß Abenezra's Erklärung eitel und nichtsbedeutend ist, und daß David nicht die Aspecten der Sterne berücksichtigte, sondern vertrauend auf die Macht seines Instruments es mit seiner Hand spielte, wie die Phantasie es ihm eingab. Und wir, solche astrologische Erdichtungen verwerfend, behaupten, daß David den Saul, nicht mit Kräutern, Tränken und andern Arzneien, wie Einige meinen, sondern durch die bloße Kraft und Wirksamkeit der Musik befreiete. Um dieß zu beweisen, bemerke man, daß jene Mittel, welche die Pori öffnen, Verstopfungen entfernen, Dünste vertreiben und das Herz erfreuen, am besten dazu dienen, Wahnsinn zu heilen und den Aufruhr des Gemüths zu stillen; nun bringt Musik diese Wirkungen hervor; denn da sie in Tönen besteht, welche durch die Bewegung der Luft erzeugt werden, so folgt, daß sie die Geister, welche durch diese Bewegung wärmer und in ihrer Thätigkeit behänder werden, verdünnen und so die schwermüthige Stimmung zerstreuen wird. Im Gegentheil, wo es nöthig ist, die Geister abzuspannen und das Verwunden oder Afficiren der Membranen des Gehirns zu verhüten, in diesem Fall ist es schicklich, langsame Fortschreitungen des Tons anzuwenden, damit diese Geister und beißenden Dünste, welche dahin aus dem Magen aufsteigen, Trübsinn und Hypochondrie gänzlich vertrieben werden. Daher mochte Davids Musik Saul auf einem dieser zwei Wege, der Verdünnung oder Entfernung, besänftigen: auf dem einen mochte er die Melancholie aus den Höhlen des Gehirns vertrieben, oder auf dem andern sie aufgelöst und in dünnen Dün-

sten durch unmerkliche Ausdünstung fortgeschafft haben. — — Aus Allem erhellet, daß die heilsame Wirkung nicht von einem zufälligen Klange der Cither, sondern von der großen Kunstgeschicklichkeit in Davids Spiel herkam; denn da er eine vollkommene, durchdringende Urtheilskraft besaß, und als Sauls Waffenträger stets um ihn war, so mußte er mit seiner Neigung, Stimmung und seinem leidenschaftlichen Hange wohl bekannt seyn: daher war er ohne Zweifel, nicht sowohl durch eignes Talent, als durch einen göttlichen Antrieb, fähig, in so für Sauls krankhafte Laune passenden Tönen zu spielen; denn er verstand sich auf nicht weniger, als sechsunddreißig verschiedene Arten."

„Es kann seyn, daß David in diesem Augenblicke gewisse zu seiner Absicht dienende Verse, die Saul mit Vergnügen hören mochte, recitirte, oder daß er durch die Kraft des taktmäßigen Tanzes zur Melodie seines Instruments die Wirkung hervorbrachte: denn Saul war fähig, auf diese Art durch die Musik und den Tanz seines Waffenträgers afficirt zu werden; da dieser ein sehr schöner Jüngling war, so erweckte dieß seinen Geist, und die rhythmisch mit der Melodie verbundenen Worte erhoben sein Herz, gleichsam aus einem dunkeln Kerker, in die Regionen des Lichts, wodurch die düstern Geister zerstreut wurden, seine Brust sich erweiterte, und Ruhe und Zufriedenheit natürlich zurückkehrten *)."

*) Kircher war ein Mann von beträchtlicher Gelehrsamkeit, und spricht über seine meisten Gegenstände nüchtern und einsichtsvoll: aber in der angeführten Stelle geräth er (zum Theil) ins Ausschweifende und Phantastische. Ich will nicht

In wiefern die Anwendung der Musik blos körperlich ist, können die Lebensgeister ihrer Wirkung unterworfen seyn. Ob aber David auf Saul's Krankheit vermittelst der bloßen Luftbewegungen seiner Cither als solcher, oder durch die Kraft der Melodie, derjenigen geordneten Schwingungen, welche die Seele als etwas ihrer Geistigkeit Verwandtes, und unabhängig von der Quantität des Tons fühlt und genießt, gewirkt habe, läßt sich nie entscheiten *).

Von den musikalischen Instrumenten der Hebräer, deren Anzahl der Verfasser eines Werks Schilti Haggiborim, Rabbi Hannase, auf drei und sechzig angibt, weiß man nichts Gewisses. Die Psalmen sprechen von der Laute, der Harfe und dem Cymbal, dem Psalter, der Orgel und der Flöte, der Cither, dem Cornet (Zinkhorn) und der Posaune, dem

mit John Hawkins sagen, es sei kaum möglich, mehr Unsinn in eine gleiche Anzahl Worte zusammen zu drängen, als in der angeführten Stelle; aber ich will gern zugeben, daß das Räsonnement unbündig ist, und den Verfasser weniger glücklich in richtigen Schlüssen, als fruchtbar in willkührlichen erträumten Folgerungen zeigt. (Wenn dieß hier wirklich ganz der Fall seyn sollte, wie ich doch im Wesentlichen nicht finden kann, zu welchem Zweck hat der Herausgeber diese weitläuftige Stelle, aus welcher noch einige Zeilen in der Uebersetzung als überflüssig weggelassen sind, eingeschaltet? Anm. d. Ueb.)

*) Mich dünkt, die aufheiternde oder beruhigende Wirkung einer gewissen Musik in gewissen Gemüthsstimmungen, besonders bei einem sehr empfindlichen Nervenzustande und vermehrter Empfänglichkeit, sei aus Erfahrungen bekannt und bedürfe keiner subtilen Beweise, da hier der Zustand des Körpers und die Phantasie die Wirkung der Musik erhöhen und begünstigen.

A. d. U.

Hackebret (dalcimer), dem Sistrum, dem Glockenspiel und der Trompete *). Wenigstens kommen diese mancherlei Namen in den verschiedenen Uebersetzungen vor. Aber weder die alten Rabbiner, noch die neuern Juden, stimmen über die im alten Testamente erwähnten Instrumente überein. Es wäre daher vergeblich, sie mit den neuern Instrumenten desselben Namens zu vergleichen, und sich in unsichern Muthmaßungen darüber einzulassen.

Wenn diese Untersuchung eitel und nichtig seyn würde, so würde es noch mehr die Nachforschung der Jüdischen Theorie seyn. Wir haben keine Anleitung, eine Uebereinstimmung der Namen ihrer Instrumente mit denen von einigen der unsrigen aufzufinden, und sind in Verlegenheit, zu bestimmen, was ihre Instrumente waren: noch weniger haben wir einen Leitfaden, ihr System zu entdecken.

*) Die Trompete scheint als das heiligste aller Hebräischen Instrumente angesehen worden zu seyn. Zu Moses Zeit wurde sie sowohl im Kriege als im Frieden nur von den Priestern geblasen. Und wir finden auch unter Josua's Regierung das Geschäft, sie zu blasen, immer noch auf die Priesterschaft eingeschränkt. Hierzu kommt das Geständniß der Hebräer, viele ihrer Siege der begeisternden Wirkung ihrer Trompete verdankt zu haben. Im 23sten Kap. des 1 B. der Chronik V. 12. lesen wir: „Und siehe, Gott selbst ist mit uns für unsere Anführer und seine Priester, mit dem Schall der Trompeten, den Waffenruf gegen euch zu erheben. Und als Juda rückwärts sah, siehe die Schlacht war vorn und hinten, und sie riefen zum Herrn, und die Priester bliesen die Trompeten." — Daß die Trompete nach der Flucht aus Aegypten zu blasen befohlen wurde, scheint zu beweisen, daß sie von den Hebräern aus diesem Lande mitgebracht worden, und folglich von Aegyptischer Erfindung war.

Kircher glaubt, das Psalterium Davids sei, nie gehörig beschrieben worden. Und Viele sind der Meinung gewesen, dieß Wort bezeichne gewisse Gattungen der Harmonie oder Modulationen der Stimme. Nach Josephus, hatte das Psalterium zwölf Töne, und wurde blos mit den Fingern gespielt. Hilarius, Didymus, Basilius und Euthymius, nennen es, wir wissen nicht mit welchem Grunde, das festeste (straitest) aller Instrumente, und Augustin, ohne glaubwürdige Documente, meint, es sei vom Spieler in der Hand getragen worden, und ein Theil desselben habe in einer Schale oder einem hohlen Stück Holz bestanden, welcher die Saiten wiederhallen machte. Hieronymus sagt, es hatte zehn Saiten, und glich einem viereckigen Schilde, während Hilarius es mit dem Nablium für eins hält; ein Gedanke, den Kircher selbst, aus dem Grunde, weil das Nablium, gleich dem Psalterium, mit beiden Händen geschlagen wurde, angenommen und durch folgende Verse Ovid's zu unterstützen gesucht hat:

Disce etiam duplici genialia Naulia palmâ
Verrere: conveniunt dulcibus illa modis.

Ars amandi l. 3. l. 327.

Lerne mit beiderlei Hand die Naulische Lyra zu rühren;
Denn zum süßen Gesang ist sie vor andern geschickt.

Aber aus einer so unbestimmten Beschreibung kann der Nachforschende keinen befriedigenden Schluß ziehen. Und die Harfe Davids an die Stelle der Hebräischen Tonleiter oder Musiktheorie zu setzen, ist kaum weniger widersinnig, als den Jüdischen Tonkünstler Idithus mit dem alten Orpheus zu verwechseln.

Ein weit späterer Schriftsteller, als irgend ein hier angeführter, Giambatista Martini, von Bologna, hat in seiner Storia Musica die sorgfältigste Untersuchung über die alte Hebräische Musik angestellt. Aber ein Werk, dessen Unterricht aus wenig andern Quellen, als denen des Talmud und der Grübeleien der Rabbiner, geschöpft ist, kann uns blos eingebildete Systeme darbieten: und jeder aufrichtige Forscher wird gestehen, daß diese Untersuchung verfolgen so viel ist, als einem in einen so dichten Nebel gehüllten Gegenstande nachgehen, daß dabei alle Untersuchung vereitelt, die Geduld getäuscht, und der Unermüdlichkeit selbst Trotz geboten wird *).

Sechstes Kapitel.

Alte Musik im Zusammenhange mit der Griechischen Mythologie.

Wir treten nun auf das geschmückte, dichterische Gebiet der Griechischen Religion und Götterlehre. Von

*) Der Verfasser hätte über die Hebräische Musik noch Folgendes anführen können. David unterhielt ein Musikcorps von 4000 Personen, welchem drei Oberdirectoren und 12 Unterdirectoren vorstanden, während David selbst das Ganze leitete. Man glaubt, David habe die Einrichtung seiner religiösen Musik von den Syriern entlehnt. Der König Salomon, sein Sohn, unterhielt, außer der Tempelmusik seines Vaters, noch eine Hofkapelle, zu welcher, nach dem Geschichtschreiber Josephus, 1400 Harfen, eben so viele Cistern und 200,000 silberne Mosaische Trompeten u. dgl. gehört haben sollen. Er hatte fünftehalbtausend Musiker zu seiner Tempelmusik. Täglich ertönte Musik im Salomonischen Tempel, vorzüglich aber an Sabbathen und hohen Festen. Die kleinste Zahl der im Tempel anwesenden Musiker waren zwölf Sänger und zwei Trompeter; die größte bei dem öffentlichen Gottesdienste betrug hundert und zwanzig Personen. A. d. U.

allen mannichfaltigen Gegenden der Phantasie sind keine vielleicht so reizend, so belebend und so erhaben, selbst bei der Täuschung, als diejenigen, welche Furcht und Hoffnung mit Wesen bevölkern, die über uns nach Belieben zu verfügen fähig sind, mit mächtigen Wesen, deren Hände jedes Gute und jedes Uebel austheilen. Wenn die Menschen ihnen ihr Unglück und Ungemach zuschreiben, so sehen sie in ihnen auch die Quellen ihres Glücks und ihrer Annehmlichkeiten, die Erfinder der Künste, denen sie die feinsten Genüsse verdanken.

Unter der Menge heidnischer Gottheiten war keine, deren Schutze die schönen Künste so unmittelbar verpflichtet waren, als der Gott Apollo; und keine Kunst war ihm so besonders geweiht, und so von ihm begünstigt, als die Musik. Indem man den Apollo mit der Sonne, wegen der harmonischen Bewegungen ihrer begleitenden Planeten, gleichbedeutend machte, wollte man seine unmittelbare Macht und Herrschaft über „die Zusammenstimmung süßer Töne“ andeuten *).

Die Fähigkeit, das Ohr zu gewinnen und durch dasselbe die Affecte und Leidenschaften zu erregen, wurde

*) Plato, der dem Pythagoras folgte, machte Apollo und seine Musen zur Seele der Planeten. Aus der Ordnung in der Bewegung der Gestirne entstand die Pythagorische Idee von der Musik der Sphären. Cicero, Boethius und Macrobius vertheidigen sie, während Valesius und Andere sie als nichtig behandeln. Milton nahm diese Lehre in einer kleinen Schrift de sphaerarum concentu in Schutz, und man suchte sie mit verschiedenen Stellen der h. Schrift zu rechtfertigen, die aber, wie Hume treffend bemerkt, blos den bildlichen Ausdruck für die wundervolle Ordnung und Harmonie in den Verhältnissen und Bewegungen der Himmelskörper enthalten.

diesem Gott unter seinen zahlreichen Eigenschaften als die vorzüglichste beigelegt; daher seine Darstellung stets mit der Lyra in der Hand; deren bezaubernde Töne die Pfeife Pan's und die Flöte des Marsyas besiegten. Apollo war jedoch nicht der ursprüngliche Verfertiger der Lyra, sondern empfing sie von deren Erfinder, Merkur. Er gab aber das erste Beispiel, sie methodisch zu spielen, und machte sie, durch die Begleitung mit seiner Stimme, zur steten Gefährtin der Poesie. Der Homerische Hymnus auf Merkur belehrt uns, daß die Lyra von diesem Gott als Sühnopfer dem Apollo für die ihm geraubten Stiere dargebracht wurde.

Die Lyra brachte Maja's Sohn dem Phöbus
Als Gabe, seinen Zorn zu stillen, dar.
Der Gott empfing sie froh, und tausendfach
Versuchte er das neue Saitenspiel.
Mit vielgewandter Hand die Saiten rührend,
Ließ er zu ihrem Ton die Stimme lieblich klingen,
Den Göttern und den Menschen wohlgefällig.
Daher das enge Band des Tones und Gefühls.

In den ersten Zeitaltern waren Poesie und Musik in steter Verbindung, wie Philosophie und Poesie. Alle Lehren der Weisheit wurden in Versen vorgetragen. Homer und Hesiodus waren die ersten Griechischen Philosophen. Jede Weissagung und jede speculative Lehre wurden *gesungen*. Abgemessene Sprache und schöne Figuren, durch die Reize des musikalischen Tons erhöht, bezauberten unwiderstehlich, und nicht selten wurde der Verstand durch das sinnliche Vergnügen bestochen und gewonnen. Apollo prophezeihte in Musik, ertheilte die

außen Aussprüche des Schicksals in Melodieen, kurz seine herrschende Sprache war Gesang; und wie die Sonne, deren lebendiges Sinnbild er ist, ihren Planeten Leben mittheilt, so hauchte er der Seele niedrer Gottheiten die Gabe der Harmonie ein; besonders den Musen, die dem Gotte des Gesanges so unmittelbar angehörten. Manche alte Schriftsteller nahmen nur drei, Homer und Hesiodus aber neun an. Ein Epigramm des Kallimachus zählt ihre Namen auf und beschreibt ihre verschiedenen Fähigkeiten und Bestimmungen *). Andere bestimmen die Geschäfte der Musen anders. Unter den in den Ruinen Herculaneums gefundenen Gemählden, sind Abbildungen Apollo's und der Musen, worauf der Gott mit einer Cither von eilf Saiten als An-

*) Calliope heroi monstravit carminis artem;
Clio dulcisonae citharae modulamina promsit;
Euterpéa chori tragici resonabile carmen;
Melpomene dulci concentu barbita movit;
Grataque Terpsichore calamos inflare paravit;
Ast Erato divûm jucundos repperit hymnos;
Harmoniam numeris saltusque Polymnia iunxit;
Urania astrorumque chorum caelique rotatus;
Comica vita Thalia tibi est moresque reperti.

Hierher gehören auch folgende Verse Virgils:
Carmina Calliope libris heroica mandat;
Clio gesta canens transactis tempora reddit;
Dulciloquis calamos Euterpe flatibus urget;
Melpomene tragico proclamat moesta boatu;
Terpsichore adfectus citharis movet, imperat, auget;
Plectra gerens Erato saltat pede, carmine, vultu;
Signat cuncta manu, loquitur Polyhymnia gestu;
Urania caeli motus scrutatur et astra;
Comica lascivo gaudet sermone Thalia.

A. d. U.

führer der Musen (Musagetes) auf dem Throne sitzt. Klio wird als Erfinderin der Geschichte vorgestellt; das Bild der Euterpe ist verwischt; aber die Dichter geben ihr die Flöte als Symbol; Thalia erscheint als Urheberin des Lustspiels, und Melpomene als die Erfinderin des Trauerspiels. Terpsichore steht der Lyra vor, und Erato dem Psalterion oder der langen Lyra mit neun Saiten. Polyhymnia ist als Erzählerin dargestellt, Urania als Beschützerin der Sternkunde, und Kalliope als Göttin der Dichtkunst. Alte und neue Schriftsteller legen aber einstimmig den Musen die ausgezeichnete Gabe des Gesanges bei.

Den Musen, welche die Götter mit ihrem Gesange erfreuten, entsprachen unter den Erdbewohnern die Sirenen. Sie bewohnten die Küste Siciliens und hießen Parthenope, Lygea und Leukesia. Einige alte Künstler stellten sie halb als Weiber und als Fische vor, andere halb als Frauen und als Vögel. Ueberredet durch Juno, ahmten sie die Kühnheit des Pan und Marsyas und Silenus nach, und wetteiferten mit den Musen; aber von diesen besiegt, wurden sie ihrer goldnen Federn beraubt, welche ihren himmlischen Gegnerinnen zu Kronen dienen mußten. So verführerisch waren die Melodieen der Sirenen, daß selbst die Kunst des Orpheus nicht von der Gefahr ablenken und retten konnte; und Ulysses vermochte mit Mühe ihren Lockungen zu entgehen. Die ganze Geschichte der Sirenen ist wohl nichts mehr, als eine Allegorie von der verführerischen Macht des sinnlichen Vergnügens *).

*) Pope macht über diese Fabel (zum 12ten Buch seiner Odyssee) folgende Bemerkung. „Die Sirenen, sagt man, waren

Die Geschichte der Wettstreite zwischen Pan und Marsyas mit Apollo sind bekannt. Die Bestrafung des Midas *), für seinen den Gott der Wälder begünstigenden Ausspruch, mit der Verwandlung seiner Ohren in Eselsohren, und die noch härtere Strafe, die Marsyas **) für seine Anmaaßung leiden mußte, scheinen für

Königinnen gewisser kleiner Inseln, Namens Sirenusä, bei Capreä in Italien, und bewohnten vornehmlich das Vorgebirge der Minerva, wo die Göttin einen von Ulyß gebauten Tempel hatte. Hier war eine berühmte Akademie unter der Aufsicht der Sirenen, wo Beredsamkeit und schöne Künste blühten. Dieß gab Anlaß zur Erfindung der Fabel von den süßen, anziehenden Gesängen der Sirenen. Aber warum werden sie als Zerstörerinnen und mit so furchtbaren Farben geschildert? Man sagt, daß die Zöglinge zuletzt ihre Kenntniß zur Ausschmückung des Falschen, zur Verderbniß der Sitten, und zur Umstürzung der Regirung misbrauchten: d. i. in der Dichtersprache, die Sirenen wurden in Ungeheuer verwandelt, und lockten mit ihrer Musik die Reisenden ins Verderben, welche dort ihr Erbtheil verschwendeten und ihre Tugenden mit Ausschweifung und Entnervung vergifteten."

*) Midas war (nach Pausanias im Atticus) der Sohn des Gordius und der Cybele, und regirte in Großphrygien. Er war eben so reich, als habsüchtig, und verwandelte, nach dem Dichter, Alles, was er berührte, in Gold.

**) Nach Apulejus, hatten Apollo und Marsyas vor dem musikalischen Wettstreit erst ihre Stärke in Spott und Schmähung versucht; und Marsyas reizte den Gott durch Verhöhnung über sein lockiges Haar im Gegensatz seines eigenen verwickelten Haares und zottigen Bartes. — Aber Diodor von Sicilien schreibt dem Marsyas die Erfindung einer einfachen und einer Doppelflöte zu, die mittels der Löcher, wie die der Minerva, alle Töne der verschiedenen Pfeifen gab, aus denen die Syrinx bestand. Wir erfahren auch von Diodor, daß Apollo aus Reue über seine Grausamkeit gegen Marsyas (den er hatte lebendig schinden lassen) die Saiten seiner Leier zerriß, und eine Zeitlang alle Fortschritte auf

den hohen Werth, den man auf musikalisches Talent setzte, zu zeugen, und verdienten daher hier einen Platz; aber Olympus ist ein von den ausgezeichnetsten Griechischen Schriftstellern zu verehrter Name, um nicht seine Geschichte hier mit Dr. Burney's Worten anzuführen.

„Es gab zwei große Tonkünstler, Namens Olympus, im Alterthum, beide ausgezeichnete Flötenspieler. Einer blühete vor dem Trojanischen Kriege, und der andere war Zeitgenosse des Midas, welcher 697 Jahre vor Christo starb. Der erste war ein Schüler des Marsyas, und aus Mysien gebürtig; der zweite war, nach Suidas, ein Phrygier, und Verfasser verschiedener Gedichte, welche Einige dem ersten zugeschrieben haben. Aber der wichtigste Zusatz, den der Schüler des Marsias zu der Musikkenntniß seiner Zeit machte, war die Erfindung des enharmonischen Geschlechts. Plato und Aristoteles sowohl, als Plutarch, rühmen seine musikalischen und dichterischen Talente, und erzählen, daß einige seiner Lieder noch zu ihrer Zeit existirten *). Plato sagt, die Musik des Olympus war auf besondere Art geschickt, ihre Zuhörer zu bewegen und zu beleben; Ari-

diesem Instrumente, sowohl in dessen Einrichtung als Behandlung, aufhielt. Der Satyr Silen stritt auch mit Apollo; allein, obgleich mit nicht besserm Erfolg, doch ohne bestraft zu werden.

*) Die Melodieen des Olympus, die bei dem Tempeldienst zu Plutarchs Zeit gebraucht wurden, waren nicht älter, als die Melodieen oder der Canto fermo zu einigen Hymnen der Römischen Kirche: und die Melodieen, welche gegenwärtig zu vielen Hymnen und Psalmen der Lutheraner und Calvinisten gesungen werden, sind solche, die zu denselben zur Zeit der Reformation gebraucht wurden.

stoteles versichert, daß sie die Seele zur Begeisterung erhob; und Plutarch erklärt, daß sie an Einfachheit und Wirkung jede andre damals bekannte Musik übertroffen habe. Nach diesen Biographen war er Verfasser des Curulischen Gesangs, welcher den Alexander bewog, seine Waffen zu ergreifen, als er vom Antigenides vorgetragen wurde. Mit großen musikalischen verband er poetische Talente, und dichtete (nach Suidas und Jul. Pollux) Elegieen und andere klagende Lieder, die zur Flöte gesungen wurden; und die Melodieen dieser Gedichte waren im Alterthum so berühmt wegen ihres leidenschaftlichen und wehmüthigen Ausdrucks, daß Aristophanes im Anfange seines Lustspiels, „die Ritter," wo er die zwei Generale Demosthenes und Nicias als Bedienten einführt, die sich über ihren Herrn beklagen, sagen läßt: „Laßt uns weinen und klagen, wie zwei Flöten, auf denen ein Stück des Olympus geblasen wird!"

Außer dem erwähnten Curulischen oder Wagenliede schreibt ihm Plutarch verschiedene Nomi oder Tonstücke zu, die oft von alten Schriftstellern angeführt werden, unter andern das Spondiale oder die berühmte Libations- oder Opfermelodie.

Unter den ersten Tonkünstlern nach Apollo, die durch so zu sagen fabelhafte Nachrichten auf uns gekommen sind, ist Philammon von Delphos *). Er sang zur

*) Er erfand die Tänze, die im Tempel Apollo's aufgeführt wurden. Diejenigen, welche die schönen Künste betrieben, hießen Söhne dieses Gottes, und er war einer derselben.

Begleitung seiner Lyra. Nach Tatian, war er nicht nur praktischer Künstler, sondern auch wissenschaftlicher Musikgelehrter, und blühte als spekulativer Kopf vor der Zeit Homer's; und der Scholiast des Apollonius Rhodius versichert nach Pherecydes, daß es dieser musikalische Dichter und nicht Orpheus war, der die Argonauten auf ihrem Zuge begleitete *). Indessen ist wenig Gewisses über die Musik und die Musiker einer so frühen Periode zu erwarten: und nach Allem, was Fleiß aufsammeln und Gelehrsamkeit und Scharfsinn darbieten können, sind wir der bloßen Wahrscheinlichkeit unsrer Muthmaßungen überlassen. Die Thaten des Amphion, Chiron, Linus, Orpheus und Musäus sind vor uns ernsthaft hingestellt, blos unsre Bewundrung und eine nie zu befriedigende Wißbegierde zu erregen.

Von dem Böotischen Theben, das Kadmus erbaut haben soll, hat uns Pausanias ein Verzeichniß von sechzehn Königen hinterlassen, unter denen wir Amphion finden. Er ist der erste bekannte Thebanische Tonkünstler. Homer erzählt, er habe, um die angemaaßte Krone sich zu sichern, die Stadt mit Mauern umgeben; sagt aber nichts von den Wundern seiner Leier, nichts davon, daß er die Mauern durch die Kraft seiner Musik aufgeführt habe **) Plinius hält ihn für den Erfinder

*) Könnten wir dieser Behauptung trauen, so würde sich ergeben, daß er unmittelbar in der Zeit vor dem Trojanischen Kriege gelebt habe.

**) Ich glaube, sagt Pausanias, Amphion erlangte seinen musikalischen Ruf blos durch seine Verbindung mit der Familie des Tantalus, dessen Tochter, Niobe, er geheirathet hatte.

der Musik und der Cither, und sagt, wie Pausanias, er habe seine musikalische Kenntniß in Lydien erlangt, und sei blos, weil er die Kunst nach Griechenland gebracht, als Urheber des Lydischen Modus gerühmt worden.

Das Zeitalter unmittelbar nach der Deukalionischen Flut, gewöhnlich das goldene genannt, brachte den Chiron *) hervor, welchen Plutarch den weisen Centaur nennt. Er war nicht nur Tonkünstler, sondern auch ausgezeichneter Astronom und allgemeiner Gelehrter. Er soll aus Thessalien gebürtig gewesen seyn, und eine Höhle an der Quelle des Berges Pelion bewohnt haben, und seine Schule ward durch ganz Griechenland berühmt. Einer seiner Lieblingsschüler war der Grieche Bacchus, der von ihm die Orgien, Bacchanalien und andere Religionsfeierlichkeiten erlernte **). Der Großvater des Achill war auch sein Lehrer, und, nach Apollodor, machte Musik einen Haupttheil seiner Erziehung aus ***). Chiron starb nach einem langen ruhmvollen Leben an einer

*) Nach Newtons Rechnung.

**) Pausanias spricht von einem zu Athen dem Bacchus, dem Sänger, geweihten Platze, welcher aus demselben Grunde so genannt wurde, wie Apoll das Haupt und der Führer der Musen. Die drei Griechischen Orgien waren der Cybele, der Ceres und dem Bacchus geweiht.

***) Eines der besten Ueberbleibsel alter Mahlerei, ist ein zu Herkulaneum ausgegrabenes Gemählde, wo Chiron dem jungen Achill das Spiel der Lyra lehrend vorgestellt ist. Daß alle alte Schriftsteller übereinstimmend musikalische Kenntniß und Geschicklichkeit als eine nothwendige Eigenschaft der Könige und Helden betrachten, ist gewiß. Nec fides didicit, nec natare (er hat weder Musik, noch Schwimmen gelernt) war im Alterthum für jeden über dem Pöbel stehenden Mann ein Vorwurf.

zufälligen Wunde im Knie von einem vergifteten Pfeil, den sein Schüler Herkules abgeschossen hatte.

Wer früher lebte, ob Orpheus oder Linus, darüber sind die Schriftsteller gar nicht einig; doch geben die meisten diesem das frühere Alterthum. Der gelehrte Alterthumsforscher, Erzbischof Usher, sagt, daß Linus 1280 Jahre vor Christo blühete, und Eusebius begreift ihn unter den Dichtern, die vor Moses schrieben. Nach Diodor (wo er von Dionys aus Mitylene spricht), war Linus der erste Grieche, der Verse und Musik erfand, so wie Kadmus die Griechen zuerst mit dem Gebrauch der Buchstaben bekannt machte. Diodor sagt auch, er habe die Saite Lichanos an der Merkurischen Lyra beigefügt, und Rhythmus und Melodie erfunden, worin Suidas einstimmt, der ihn als den ältesten lyrischen Dichter betrachtet. Herkules war einer seiner Schüler. Durch Unaufmerksamkeit und Hartnäckigkeit reizte er seinen Lehrer, ihn zu schlagen, worauf der aufgebrachte Schüler die Lyra ergriff, und dem Linus mit ihr den Kopf zerschmetterte. Pausanias behauptet, daß die Thebaner ihn in ihrer Stadt begraben zu haben erklären, und sagen, Philipp, der Sohn des Amintas, habe, auf Anlaß eines Traums, seine Gebeine nach Macedonien gebracht, nachher aber habe er sie, durch einen zweiten Traum aufgefordert, nach Theben zurückgeschickt *). —

*) Plutarch redet (nach Heraklides von Pontus) von gewissen von Linus geschriebenen Trauergesängen. Aber kein andrer alter Schriftsteller erwähnt sie. Viele Gesänge dieser Art wurden jedoch seinem Andenken geweiht. Die alten Griechen beklagten jährlich den Tod dieses ihres ersten Dichters,

Von dem großen Verdienst eines andern alten ehrwürdigen Griechischen Dichters und Tonkünstlers spricht **Apollonius Rhodius** in den lebhaftesten Ausdrücken. „**Orpheus**," sagt er, „genoß schon zur Zeit des Argonautenzugs (an dem er selbst Theil nahm) eines gegründeten hohen Rufs, und ermunterte nicht nur mit seiner Lyra die Ruderer, sondern brachte auch die Sirenen durch seine überlegene Kunst zum Schweigen." Dr. **Cudworth** redet von den Talenten dieses berühmten Barden umständlich. Er bestreitet die angenommene Meinung des Aristoteles, daß kein solcher Orpheus je gelebt habe (eine von einigen Neuern irrig aus einer Stelle Cicero's abgeleitete Meinung), und erklärt den Orpheus für den Sohn Oeagrus, für einen Thracier, den Hauptstifter der Griechischen mythologischen und allegorischen Theologie, und aller ihrer heiligsten Gebräuche und Mysterien. Man glaubt gewöhnlich, er habe vor dem Trojanischen Kriege gelebt, d. h. zur Zeit der Israelitischen Richter, oder er sei wenigstens älter, als Homer und Hesiodus, und eines gewaltsamen Todes gestorben (nach Einigen vom Blitz, nach den Meisten, von Thracischen Weibern zerfleischt *).

Die historische Wirklichkeit des Orpheus war von Plato und Isokrates (in dessen Rede zum Lobe des Bu-

und (nach Pausanias) wurde, vor dem jährlichen Opfer an die Musen auf dem Helikon, des Linus Leichenbegängniß gefeiert, und ihm waren an diesem Orte ein Altar und eine Bildsäule errichtet.

*) Einige alte Schriftsteller melden, bei dem Kampfe mit seinen Mörderinnen sei seine Leier in den Hebrus gefallen, nach Lesbos geschwommen, und da im Apollotempel aufgestellt worden.

fris anerkannt, und durch den ernsten Geschichtschreiber Diodor bestätigt *).“

Orpheus zeichnete sich, nach allgemeiner Meinung, in Poesie und Musik aus; besonders auf der Lyra; seine Nachfolger waren zufrieden, ihn nachzuahmen; er selbst befolgte (nach Plutarch) kein Muster; denn vor ihm war keine Musik bekannt, wenige Flötenstücke ausgenommen. Er wurde ziemlich allgemein als ein Zauberer betrachtet. Bekannt ist die Dichtung, wie er seine Gattin durch die Macht seiner Lyra aus der Schattenwelt zurückgebracht, aber beim Rückblick auf sie, ehe sie die obere Luft erreicht, wieder verloren habe. (Virgil's Georg. IV.)

Den von Amphion der Merkurischen Lyra (die ursprünglich höchstens vier Saiten hatte) beigefügten Saiten setzte Orpheus andere hinzu, um das zweite Tetrachord zu ergänzen, welche zwei Tetrachorde zusammen ein Heptachord oder eine Reihe von sieben Tönen bildeten, nach den folgenden Versen Virgils (Aen. VI. 645.):

— Threicius longa cum veste sacerdos
Obloquitur numeris septem discrimina vocum:
Jamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno.

Nach Pausanias, wurden die nicht zahlreichen Hymnen dieses musikalischen Patriarchen mit Entzücken be-

*) Newton verfolgt die Familie des Orpheus durch mehrere Generationen. Sisac, sagt er, ging über den Hellespont, eroberte Thracien, tödtete Lykurg, den König dieses Landes, und gab sein Reich und eine seiner Sängerinnen dem Oeagrus, des Charops Sohne, und des Orpheus Vater; daher sagte man, Orpheus habe die Muse Kalliope zur Mutter.

wundert, und die Lykomeden, eine Atheniensische Familie, wußten sie alle auswendig. Und Pindar singt in seiner vierten Pythischen Ode: „O Orpheus, Vater der Lyra und des Gesanges! Orpheus, den das Weltall feiert, und dessen Vater Apollo ist! *)

Nach Plato und Andern war der Erbe von des Orpheus Lyra sein berühmter Sohn Musäus, wiewohl einige ihn blos für einen seiner Schüler halten. Er war zu Athen 1426 Jahre vor Christo geboren, und Oberhaupt der Eleusinischen Mysterien. Dieser ausgezeichnete Philosoph, Astronom, Priester, Dichter und Tonkünstler war einer der Ersten, welche die Orakel in Verse brachten. Virgil erhebt ihn als Hierophanten oder Priester der Ceres unter den großen Sterblichen, die einen Platz im Elysium verdient haben. Ob ihn gleich Plutarch nicht in seinem Verzeichniß von Tonkünstlern aufgenommen hat, so verdient er doch, da seine Hymnen in Musik gesetzt und von ihm selbst bei den Mysterien gesungen wurden, eine Stelle unter den Söhnen Apollo's. Er pflegte sich zum Nachdenken auf einen gewissen Berg bei Athen zurückzuziehen; daher derselbe Musäum genannt wurde. Keins seiner Werke ist auf uns gekommen, und selbst in denen des Pausanias ist es blos ein Hymnus an die Ceres für die Lykomeden.

Unter den ersten Dichtern und Tonkünstlern Griechenlands sind noch Eumolpus und Melampus zu

*) Männer vom höchsten Grade der Trefflichkeit in Poesie und Musik, und sie allein, wurden Söhne dieses Gottes genannt.

nennen; beide Ceraspriester und Dichter von Hymnen an ihre Göttin. Eumolp war, wie aus den Oxforder Steintafeln erhellt, Sohn des Musäus, und Herausgeber der Verse seines Vaters. Er vereinigte in sich die in den frühen Zeitaltern fast stets verbundnen Charaktere, eines Priesters, Dichters und Tonkünstlers, und lebte vorzüglich in Aegypten, wohin er, wie die meisten seiner talentvollen Landsleute, um der Bereicherung ihrer Einsichten willen, gereist war. Unermüdeter Fleiß brachte ihn zu solcher Auszeichnung als Hierophanten in den Eleusinischen Mysterien zu Athen, daß (nach Diodor) die Priester und Sänger nachher unter dem Namen der Eumolpiden bekannt waren.

Melampus besuchte Aegypten mit nicht weniger Vortheil. Hier erweiterte er seine Kenntnisse in der Musik; aber bei seiner Rückkunft widmete er sich dem Beruf eines Wahrsagers und eines Arztes, stellte die zwei Töchter des Königs Prötus von Argos wieder her, und erhielt die eine zur Gemahlin.

Cybele, Tochter eines Phrygischen Königs, Meon, erfand eine Flöte von mehrern Rohren, und führte Tänze und den Gebrauch der Cymbeln in ihrer Gegend ein. Nachdem sie als Mutter der Götter verehrt wurde, begrüßte man sie vornehmlich mit Flöten und Cymbeln.

Um den Zwischenraum zwischen dem Argonautenzuge und der regelmäßigen Feier der Olympischen Spiele auszufüllen, müssen wir der vornehmsten in der Ilias und Odyssee erwähnten Barden gedenken. In diesen Gedichten wird immer die harmonische Kunst mit Ruhm

und Entzücken genannt. Die vornehmsten Instrumente, die Homer erwähnt, sind die Lyra, die Flöte und die Syrinx; die beiden letztern, wie schon bemerkt, Aegyptischen Ursprungs. Er führt auch die Trompete an; aber so üblich auch diese zur Zeit des Dichters seyn mochte, so war sie doch den Griechen während des Trojanischen Krieges noch unbekannt *). Nach Plutarch, waren die Lyra und die Flöte die vornehmsten kriegerischen Musikinstrumente, und die erstere gebrauchten die Lacedämonier bei Annäherung des Feindes, indem sie auf ihr die Melodie zum Hymnus an Kastor spielten. Plutarch sagt auch, daß die Kretenser ihre Märsche auf der Lyra spielten. Wir finden indeß, daß bei der Belagerung von Troja Herolde mit ihrer Stimme das Zeichen zur Schlacht gaben (Ilias II. B.). Auch bei Gastmählern gebrauchte man die Lyra.

Also schmausten sie, bis am Abend die Sonne sich senkte,
Und genossen nach Herzensgelüsten der lieblichen Speise.
Phöbus Apollon entlockte der Leier melodische Töne,
Und es sangen die Chöre der Musen mit silberner Stimme.
Ilias. 1. B. 492 fg. nach Stolberg.

Telemach wurde im Palast des Menelaus in Sparta mit Gesang und Musik auf Saiteninstrumenten empfangen. Achill und Paris werden als geschickt auf der Lyra vorgestellt. Als Agamemnon's Gesandte am Zelt des Griechischen Helden ankamen, fanden sie ihn, wie er sich mit der Harfe unterhielt. Unter den von Homer

*) Potter sagt in seiner Archaeologia Graeca, daß vor der Erfindung der Trompeten, brennende Fackeln die ersten Signale zur Schlacht waren, nachher aber Muschelschalen, die man wie Trompeten blies.

verewigten Barden und Tonkünstlern ist der blinde Thebaner Tiresias der berühmteste. In dem Verzeichniß der Schiffe wird des Wettstreits des Thamyris mit den Musen erwähnt, die ihn des Gesichts und der Stimme beraubten. Wie Pausanias erzählt, war Thamyris von dem berühmten Polygnotus auf seinem Gemählde von Ulysses Hinabsteigen in die Unterwelt mit ausgestochenen Augen vorgestellt. Auf dem Berge Helikon stand seine Bildsäule, wie der Blinde die zerbrochene Leier hält. Nach Diodor, lernte er von Linus die Musik. Nach Plinius, war er der erste, der ein Instrument ohne Gesang spielte. Plato vergleicht ihn mit Orpheus, und Clemens von Alexandria nannte ihn Erfinder des Dorischen Modus.

Von dem Gesange und Saitenspiele des Demodokus spricht Homer in der Odyssee mit hohem Ruhm, wie auch vom Phemius, den Eustathius für des Demodokus Bruder hält *).

Aus Homer allein schon können wir schließen, daß im Alterthum Poesie und Musik in steter Verbindung waren und allgemein geschätzt wurden **); daß die großen Meister dieser Künste von Königen, Fürsten und Helden hochgeachtet und geliebt wurden; daß kein Gastmahl und

*) Das Instrument des Demodokus war die Phorminx (eine Art Cither). Er war (nach Plutarch) auch Verfasser eines Gedichts, „der Fall Troja's," und besang die Hochzeit der Venus."

**) Einen stärkern Beweis für das hohe Ansehen der Musik zu Homer's Zeit und in den frühern Perioden kann es nicht geben, als den, daß er es nothwendig fand, ihr eine Stelle auf vier von den zwölf Abtheilungen seines Schildes des Achilles einzuräumen.

keine öffentliche Feierlichkeit ohne den Beitrag dieser Künste vollständig, und daß die allgemeine Begleiterin der Stimme die Lyra war.

Siebentes Kapitel.

Tonkünstler und Dichter nach Hesiodus und Homer.

Die fast gänzliche Lücke in der Literatur von Homer an bis auf Sappho, von Sappho an bis auf Anakreon, und zwischen Anakreon's Geburt und Pindar's Erscheinung, macht einen stetigen Fortschritt in diesem Theil unsrer Geschichte unmöglich. Bei weiterm Vorrücken werden sich große befeuchtete Stellen mitten unter einer dürren Wüste zeigen; und wir müssen zufrieden seyn, daß wenn die Zwischenräume fast weder Blumen noch Korn gewähren, wir uns von einer Gegend des Vergnügens und Ueberflusses zur andern begeben können, und nicht, wie andere Reisende, genöthigt sind, uns im Durchkreuzen der zwischenliegenden Wüsten zu ermüden. Wenn ich aber diese Zwischenräume Wüsten nenne, so ist der Ausdruck nicht streng zu nehmen. Die Entfernung zwischen einem Genie vom ersten Range und einem andern von gleichem Range ist nicht ganz unbesetzt mit Proben eines hinlänglich ausgezeichneten Verdienstes, das unsrer Aufmerksamkeit werth seyn und sie belohnen dürfte.

Unter diesen bietet sich uns zuerst Thaletas aus Kreta dar. Dieser Dichter-Tonkünstler, den Einige mit Thales verwechseln, lebte dreihundert Jahre nach dem Trojanischen Kriege. Er war so ausgezeichnet in Philosophie und Politik, daß Lykurg bei der Einrichtung sei-

ner neuen Staatsverfassung sich gern seines Raths bediente. Plato und Plutarch rühmen seine Art zu singen als höchst einnehmend; und seine Oden als eben so viele Ermahnungen zu Gehorsam und Eintracht. Die Spartaner, sagt Athenäus, fuhren lange fort, seine Melodieen zu singen; und er war, wie es scheint, der erste, welcher das Hyporchema zum kriegerischen Tanz verfertigte. Dieß war eine Art Lied, welches zu Flöten und Citharn bei einem militärischen Tanz gesungen wurde.

Auf Thaletas folgte Eumelus. Von seinen Produkten ist jetzt wenig bekannt. Pausanias aber und Andere sprechen von seinen Talenten, und führen seine Werke als Arbeiten nicht nur eines Tonkünstlers und Dichters, sondern auch Geschichtschreibers an. Er blühte zwischen sieben und achthundert Jahre vor Christo. Man hat sehr richtig bemerkt, daß, wenn er die Geschichte Korinths, seiner Heimath, geschrieben, wie Einige behaupten, es in Versen geschehen seyn müsse, weil zu seiner Zeit prosaische Schreibart in Griechenland unbekannt war. Es war also wahrscheinlich eine Art historischer Ballade, nicht unähnlich den alten Englischen poetischen Legenden, die ursprünglich zur Flöte oder Leyer gesungen wurden. —

Archilochus, Erfinder der dramatischen Melodie, war aus Paros, und blühte um ein Jahrhundert später als Eumelus; wiewohl Herodotus ihn als Zeitgenossen des Kandaules und Gyges, Lydischer Könige, angibt. Plutarch rühmt ihn, mehr, als irgend ein andrer Barde des Alterthums, zum Fortschritte der Poesie und

Musik gethan zu haben. Archilochus verrieth eine frühzeitige Neigung für Poesie und Musik; ließ sich jedoch dadurch nicht von der Armee abhalten. Doch zeigte das erste Gefecht, in das er gerieth, daß ihn die Natur nicht zum Kriege bestimmt hatte. Kurz er hatte das Unglück, sein Schild zu verlieren, das, wie er scherzhaft sagte, ein Mensch viel leichter erneuern, als sein Leben wiederherstellen könnte. Dieser Unfall wirkte so übel auf Lykambes, den Vater seiner Geliebten, daß er ihm seine Tochter, mit der er lange versprochen war, zur Gattin verweigerte. Archilochus besaß unter vielen andern Geistesgaben die eines Satirikers, und zog sich als solcher viele Feinde zu. Aber seine lyrischen und musikalischen Talente gehen uns hier hauptsächlich an. Er war reich an Erfindung. Er erfand, wie Plutarch erzählt, die trimetrischen Jamben, den plötzlichen Uebergang von einer Art des Rhythmus zur andern, und die Manier, diese irregulären Maaße auf der Lyra *) zu begleiten; die letztere Erfindung, als eine Eigenheit in der lyrischen Poesie, macht ihn zum Urheber dieser Gattung von Versification. Auch der Ursprung der Epoden wird ihm zugeschrieben **).

*) Es ist bemerkenswerth, daß, weil nach der Natur der alten Recitation das Versmaaß streng die Melodie, zu welcher es gesetzt war, bestimmte, dieses Geschäft nichts weniger war, als eine stets verschieden gemachte (diversified) oder veränderte musikalische Composition.

**) In der allgemeinsten Bedeutung ist eine Epode ein Gedicht von einer Anzahl lyrischer Verse, von verschiedenem Bau, in einer einzelnen Stanze oder Strophe. Aber in weniger allgemeinem Sinn ist sie ein kleines lyrisches Gedicht in trimetrischen Jamben von sechs Füßen, und dimetrischen von vier Füßen, abwechselnd. In der Folge ward das Wort Epode auf jedes Gedicht ausgedehnt, das einen kurzen Vers am Ende mehrerer längerer Verse hatte.

Aus einem Epigramm in der Anthologia und aus Cicero's Briefen erhellt, daß der Name Archilochus in Hinsicht der Achtung, auf die er Anspruch machte mit dem des Homer selbst wetteiferte. Und Aristophanes, der strengste Kritiker seiner Zeit, sagte, das längste Gedicht des Archilochus sei ihm am liebsten.

Von Tyrtäus, einem Atheniensischen Feldherrn und Tonkünstler, spricht das ganze Alterthum, als von dem bewunderten Dichter kriegerischer Gesänge und Melodieen, und als von einem trefflichen praktischen Musikus. Ein denkwürdiger, von den Lacedämoniern in ihrem zweiten Kriege mit den Messeniern (685 J. v. Chr.) gewonnener Sieg wurde dem ermunternden Tone einer neuen von Tyrtäus erfundenen und gespielten Flöte zugeschrieben *). Wirklich wirkten seine Compositionen so mächtig, daß (nach Lykurg, dem Redner) die Spartaner ein Gesetz machten, daß vor ihrem Feldzuge Alle vor des Königs Zelt versammelt werden sollten, um die Gesänge des Tyrtäus zu hören. Ein berühmter Gesang und Tanz, der an Festen durch drei Chöre aufgeführt

*) Aus diesem und vielen ähnlichen Beispielen über die belebende Wirkung der Flöte auf Krieger, außer dem, daß dieß Instrument mehr als ein andres bei Feldzügen üblich war, erhellt, daß es sehr von der neuern Flöte, wie von der einfachen Pfeife, unterschieden gewesen seyn müsse. Wahrscheinlich gehörte sie zur Gattung der Hörner, wie auch eine Stelle des Lucrez (B. 2.) bei der Schilderung der Musik in der Procession der Cybele zu beweisen scheint. Wenn Lysander, der Spartanische Feldherr, bei dem Schall der Flöten die Mauern Athens zerstörte und die Schiffe verbrannte, so läßt sich wol vermuthen, daß die alte tibia mit ihrem gellenden Getöse mehr der Trompete nahe gekommen seyn müsse.

wurde, war auch von ihm. Bei der Aufführung bestand der erste Chor aus alten Männern, der zweite aus jungen Männern, und der dritte aus Knaben. Die Alten sangen: In der Jugend glühten unsre Herzen von kriegerischem Feuer. Die jungen Männer: Wir streben nach gegenwärtigem Ruhm, und bezeichnen die Bahn. Die Knaben: Obgleich wir noch zu den Kindern zu zählen sind, sollen unsre künftigen Thaten, wie wir hoffen, die eurigen übertreffen.

Ueber Terpanders außerordentliche Talente verbreiten sich viele alte Schriftsteller; sind aber über Zeit und Ort seiner Geburt gar nicht einig. Nach den Oxforder Tafeln war er der Sohn des Derdeneus von Lesbos, und blühte um 670 Jahre vor Christo. Sie bezeugen auch, daß er die Nomen oder Melodieen für die Lyra und Flöte lehrte, die er selbst auf der letzten zugleich mit andern Flötisten vortrug. Zur Bestätigung der gewöhnlichen Meinung, daß er der Lyra, die bis zu seiner Zeit nur vier Saiten hatte, noch drei gab, führen Euklid und Strabo zwei Verse an, die sie dem Terpander selbst zuschreiben *), folgenden Inhalts: Wir verachten nun die Beschränktheit des Tetrachords; die Lyra mit sieben Saiten gewährt eine edlere Melodie.

*) Wenn aber der dem Homer zugeschriebene Hymnus an Merkur echt ist, worin der siebensaitigen Lyra erwähnt wird, so verliert Terpander diesen Ruhm. Aber die Gelehrten bezweifeln sehr die Echtheit desselben; und die Orforder Steinschriften melden, daß die Lacedämonier durch seine Neuerungen sehr beleidigt wurden.

Dem Genie Terpanders sollen die Griechen die Notation zur Festsetzung und Erhaltung der Melodie verdanken, welche sich zu seiner Zeit nur durch Ueberlieferung erhielt *).

Plutarch erwähnt unter den andern Arbeiten dieses ausgezeichneten Dichters und Tonkünstlers seine trefflichen Gedichte oder Hymnen für die Cither, in heroischen Versen, welche in der Folgezeit von den Rhapsoden als Prologe zu Homer's Gedichten gebraucht wurden. Doch scheint sein Ruf den größten Glanz durch sein Talent auf der Cither und Flöte erlangt zu haben **). Seine Geschicklichkeit auf diesen Instrumenten erwarb ihm den ersten Preis in dem musikalischen Wettstreit bei den Karnischen Spielen, und vier Preise bei den Pythischen.

Mimnermus war ein Tonkünstler und lyrischer Dichter aus Smyrna zu Anfange des sechsten Jahrhunderts vor Christo. Er zog zuerst Bewunderung auf sich durch seinen trefflichen Vortrag eines Stücks, Kradias genannt, auf der Flöte; es wurde zu Athen gewöhnlich bei dem feierlichen Zuge eines Sühnopfers gespielt. Nach Athenäus, erfand er den Pentameter; und seine Elegieen, die Horaz denen des Kallimachus vorzog,

*) Alypius und Gaudentius aber legen dem Pythagoras die Erfindung der ersten musikalischen Charaktere oder Zeichen bei.

**) Die Flöte (schreibt Aristoteles) wurde nach ihrer ersten Erfindung von gemeinen Leuten gespielt und für ein unedles, keines freien Mannes würdiges Instrument gehalten, bis nach dem Angriffe und der Niederlage der Perser, da Bequemlichkeit, Wohlstand und Ueppigkeit sie so in Aufnahme brachten, daß es für einen Mann von Stande schimpflich war, sie nicht geschickt blasen zu können.

erwanben ihm den höchsten Dichterrang. Diese und sein Gedicht auf die Schlacht der Smyrner und Lydier, unter Gyges, nebst seiner Nanno *), einer von Strabo gerühmten Elegie, bewogen den Properz, zu erklären, daß, seiner Meinung nach, seine Verse schätzbarer wären, als alle Schriften Homer's. Und Horaz war durch ein in seinen frühern Jahren geschriebenes (vom Stobäus aufbewahrtes) Gedicht, worin er die Leidenschaft der Liebe schildert, sehr für ihn eingenommen.

Stesichorus, zu Himera in Sicilien geboren, starb um das Ende des fünften Jahrhunderts vor Christo. Er hieß ursprünglich Tisias, wurde aber wegen seiner Veränderung in der Ausführung des dithyrambischen Chors, der um des Bacchus Altar gesungen und getanzt wurde, Stesichorus genannt; doch sagen Andre, wie Suidas, es sei geschehen, weil er zuerst einen Chor mit Citharodia — d. h. mit Gesang zur Lyra begleitete.

Quintilian, der von des Stesichorus Gedichten, als noch zu seiner Zeit vorhanden, spricht, gibt ihnen einen hohen Charakter. Uns sind nur wenig Bruchstücke derselben übrig. Sein Genie führte ihn auf verschiedene musikalische Verbesserungen, worunter Plutarch die von ihm an dem Harmation oder Wagenliede des Olymp gemachten Veränderungen erwähnt **).

*) Nanno war eine junge, schöne, geschickte Flötenspielerin, in die sich Mimnermus noch in seinem hohen Alter verliebte (Athenäus).

**) Das Harmation hatte (nach Hesychius) seinen Namen von der dieser Melodie eigenen Nachahmung der schnellen Bewegung eines Wagenrades, oder weil sein Feuer und Geist die Fahrt des Wagens zur Schlacht beförderte.

Simonides, der älteste und berühmteste (denn es gab mehrere Dichter und Tonkünstler dieses Namens) lebte fast um die Zeit des Stesichorus, war 538 Jahre vor Christo zu Ceos geboren, und Pindar's Lehrer. Unter seinen vielen Gedichten sind mehrere Siegsgesänge für die öffentlichen Spiele, bei denen er selbst, als Aeschylus sein Nebenbuhler war, in der Elegie den Preis gewann, und nachher einen andern, als er achtzig Jahre alt war *). Der zarte, sanfte, klagende Charakter seiner Verse brachte ihm den Namen Melicertes, und Jedermann sprach vom thränenvollen Auge seiner Muse. Plato und Cicero rühmen ihn nicht nur in der Dicht- und Tonkunst, sondern auch in der Weisheit und Tugend, und Dr. Johnson sagt: er war bei den Alten berühmt durch die Anmuth, Richtigkeit und Reinheit seines Stils, und durch seine unwiderstehliche Kunst, die Leidenschaften zu erregen.

Dieses seltene Genie erreichte das neunzigste Jahr. Sein langes Leben gewährte ihm die Bekanntschaft vieler der ersten Männer des Alterthums.

Oft mußte er Oden zum Preise der Sieger bei den öffentlichen Spielen schreiben; er that es aber nicht eher, als bis er sich die dafür ausgemachte Summe gesichert hatte.

Es gibt noch einen großen Dichter und Musiker seines Namens, den man für seinen Enkel hält. Er ge-

*) Er fügte (nach Suidas) dem Griechischen Alphabet vier Buchstaben hinzu, und (nach Plinius) der Lyra eine achte Saite. Doch ist es schwer, ihm diese Verdienste einzuräumen.

wann im Jahr 478 v. Chr. den Preis bei den Ath
fischen Spielen.

Der oben genannte Simonides hinterließ einen
sen zu Kos, der mit den Talenten des Onkels r
ferte. Bacchylides besang auch die Siege des
bei den Spielen. Er war Verfasser mehrerer Lie
dichte, Päane, Dithyramben, Parthenien u. s. w.
denen uns nur diese Notiz übrig ist.

Pindarus, dessen Genie von jedem Helden,
sten und Mächtigen geschmeichelt wurde, dessen f
Muse zu Delphos ihren Sitz und ihre Belohnung
war aus Theben in Böotien, geboren gegen 580
v. Chr. Von seinem Vater, einem Flötenspiele
Profession, erhielt er den ersten musikalischen Unte
Dann unterwies ihn eine lyrische Dichterin Myrti
ren Schülerin Korinna seine Fortschritte beförderte.
her genoß er den Unterricht des schon bejahrten
nides. Später stritten Myrtis und Korinna öff
zu Theben mit ihm um den Preis im poetischen un
sikalischen Verdienst. Ueber die erste erhielt er den
aber Korinna trug fünfmal über ihn den Preis
vielleicht auch durch den Einfluß ihrer Schönheit
Kampfrichtern. Die ihm hierauf widerfahrene spö
Behandlung spornte nun seinen Fleiß an, und en
ihn von Theben, und bald ward er die Bewu
und das Ergötzen Griechenlands. Seine Oden fe
ten die Olympischen, Pythischen, Nemeischen und
schen Spiele. Man sang seine Ode gewöhnlich
Prytaneum oder in der Stadthalle zu Olympia,
bei dem Triumpheinzuge angestimmt wurde. Das

der Versammlung des Volks hören ließ, erfuhr er so heftige Beweise des Mißfallens, daß, wenn nicht sein Zeitgenosse, Euripides, seine außerordentliche Geschicklichkeit anerkannt, und ihn zum Fortfahren in seiner Kunst aufgemuntert hätte, er sie für immer verlassen haben würde.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß der große Anstoß, den er seinen Landsleuten mit seiner Neuerung an der damaligen Lyra gegeben hatte, größtentheils Ursache der üblen Aufnahme war, die er bei seinem ersten öffentlichen Auftreten fand *).

Wie entschieden der Widerstand gegen seine Erweiterung der Tonleiter war, erhellt aus dem sonderbaren Decret des Alterthums (einer Spartanischen Parlamentsacte), welches Boethius aufbehalten hat.

„Nachdem Timotheus, der Milesier, der in unsre Stadt gekommen, unsre alte Musik entehrt, und mit Verachtung unsrer Lyra mit sieben Saiten, durch die Einführung einer größern Mannichfaltigkeit von Noten, die Ohren unsrer Jugend verderbt hat; und durch die Anzahl seiner Saiten, und die Neuheit seiner Melodie, unserer Musik eine weibische und künstliche Manier, statt der einfachen und ordentlichen, worin sie bisher erschien, gegeben hat, indem er die Melodie durch das chromatische, statt des enharmonischen Geschlechts, entweihte, so haben wir Könige und Ephoren beschlossen, deßhalb über Timotheus Gericht ergehen zu lassen, und ferner ihn zu

*) Timotheus war jedoch nicht der Erste, der eilf Saiten gebrauchte; Melanippides hatte lange vor ihm auf einer Lyra mit zwölf Saiten gespielt.

verpflichten, alle überflüssige Saiten von seinen eilfen abzuschneiden, um blos die sieben Töne übrig zu lassen; und ihn aus unsrer Stadt zu verbannen, auf daß die Menschen für die Zukunft gewarnt werden, nicht unschickliche Gebräuche in Sparta einzuführen."

Jedoch erhielt Timotheus nachher Verzeihung *), und stieg zu so hohem Ruf, daß er von den Ephesiern die ungeheuere Summe von tausend Goldstücken, für die Dichtung und musikalische Composition eines Gesanges zu Ehren der Diana, empfing.

Nach der von Suidas über dieß außerordentliche Genie hinterlassenen Nachricht, waren seine poetischen und musikalischen Werke sehr zahlreich und mannichfaltig. Sie sollen aus neunzehn Nomen oder Liedern in Hexametern; sechs und dreißig Proömien oder Vorspielen; achtzehn Dithyramben; ein und zwanzig Hymnen; dem Gedichte an die Diana; einem Panegyrikus; vier Tragödien (die Perser, Phinidas, Laertes und Niobe), und der Rhapsodie auf die Geburt des Bacchus, bestanden haben, wozu noch achtzehn Bücher Nomen oder ausdrücklich für die Cither und zu achttausend Versen gesetzte Melodieen, und tausend Proömien oder Präludien für die Nomen der Flöte kommen, wie Stephanus von Byzanz erwähnt. Der nämliche Schriftstel-

*) In der Erzählung dieses Vorgangs, wie sie Athenäus gibt, finden wir hinzugesetzt, daß, als der öffentliche Beamte im Begriff war, den Befehl mit Abschneidung der neuen Saiten auszuführen, Timotheus, welcher eine kleine Bildsäule an demselben Orte mit einer Lyra von eilf Saiten in der Hand bemerkte, und die Aufmerksamkeit der Richter auf sie hinlenkte, frei gesprochen wurde.

ler bemerkt, Timotheus sei in Macedonien in dem hohen Alter von sieben und neunzig Jahren gestorben *)

Unter den ausgezeichneten Tonkünstlern des Alterthums nehmen Wenige eine höhere Stelle ein, als Antigenides. Er war (nach Suidas) aus Theben in Böotien, und des Satyrus, eines berühmten Flötenspielers, Sohn. Er studirte unter Philoxenus, dem er regelmäßig die von diesem hochgeschätzten Dichter zu seinen Versen gesetzten Melodieen auf der Flöte begleiten mußte. Durch Aufmerksamkeit und Uebung unter einem solchen Lehrer brachte er das Flötenspiel zu höherer Vollkommenheit, als es bisher erreicht hatte; und als er den Philoxemus verließ, erhielt er Schüler vom ersten Range, und gewann die Gunst der größten Fürsten. Perikles wählte bei Erziehung seines Neffen Alcibiades ihn zum Flötenmeister.

Bei der Hochzeit des Athieniensischen Feldherrn Iphikrates mit der Tochter des Königs Kotys von Thracien blies er (wie Athenäus erzählt) die Flöte; und ihm schreibt Plutarch die Wirkung zu, durch den Vortrag eines Harmatischen Liedes bei der Tafel Alexandern zu solchem Grade begeistert zu haben, daß er die Waffen ergriff, und auf dem Punkt war, seine Gäste anzufallen;

*) Nach den Oxforder Steinschrifften (gewiß einer viel bessern Gewährschaft) starb er im 90sten Jahre. Stephan von Byzanz setzt seinen Tod ins vierte Jahr der 105ten Olympiade, zwei Jahre vor der Geburt Alexander's des Großen; daher möchte es scheinen, daß dieser Timotheus nicht der berühmte Flötenspieler war, der so sehr von diesem Fürsten geschätzt wurde, und durch seine Musik so große Gewalt über dessen Leidenschaften gehabt haben soll.

doch wird auch das Nämliche von Timotheus erzählt.

Bei allem hohen Rufe dieses Künstlers, erkannte er doch zu sehr die Zufälligkeit der öffentlichen Gunst, um viel auf sie zu trauen oder sich durch den Beifall der Menge stolz machen zu lassen. Er suchte seinem Schüler Ismenias dieselbe Gesinnung einzuflößen, und ihn Verachtung des Urtheils des Pöbels zu lehren, und tröstete ihn einmal über den Kaltsinn seiner Zuhörer mit den Worten: Singe oder spiele mir und den Musen.

Antigenides war der Flöte so mächtig, daß er kleine Intervalle und Verschmelzungen des Tons auf ihr hervorbringen, und, nach Apulejus, in allen Manieren oder Tonarten (modis) spielen konnte. Eine solche Mannichfaltigkeit der Ausführung nöthigte ihn zu manchen neuen Einrichtungen dieses Instruments; dahin gehörte eine Vermehrung der Zahl seiner Löcher, welche wahrscheinlich nicht blos den Umfang, sondern auch die Geschwindigkeit und Abwechslung der Töne, erweiterten*). Seine Neuerungen waren nicht auf das Instrument eingeschränkt, sondern erstreckten sich auch auf seine Tracht; er erschien im Publikum mit feinen Milesischen Sandalen und in einem saffranfarbenen Gewande, Krokoton genannt.

Ein Bonmot des Feldherrn Epaminondas, auch

*) Theophrast hat in seiner Pflanzengeschichte bemerkt, wie und zu welcher Jahrszeit Antigenides die Rohre zu seinen Flöten schnitt, um eine Flöte zu bekommen, die ganz des feinen und vielfachen Ausdrucks fähig wäre, dessen er sich rühmte.

eines musikalischen Virtuosen, erzählt Plutarch. Der Thebanische Heerführer hörte, womit man ihn beunruhigen wollte, die Athenienser hätten frische Truppen, mit ganz neuen Waffen ausgerüstet, nach Peloponnes geschickt: da fragte er: Ob denn Antigenides mit Bestürzung neue Flöten in Tellis Hand erblickt habe *)?

Wenn Dorion hier einen Platz verdient, so war es, weil er eine Menge Veränderungen in der Musik seiner Zeit einführte, und an der Spitze einer Partei von Musikern stand, die der des Antigenides entgegengesetzt war.

Die Anzahl vorzüglicher Dichter-Tonkünstler des Alterthums ist zu groß, um alle anzuführen. Doch ist noch eine ausgezeichnete Virtuosin auf der Flöte, Lamia, zu bemerken, die sich auch durch Witz und Schönheit auszeichnete. Man fand ihr Bildniß mit dem Schleier und der Binde ihres Standes auf einem Amethyst des jetzt verstorbenen Königs von Frankreich. Sie war die Tochter der Kleandra, der Geliebten des Demetrius Polyorcetes, an dessen Hofe sie der Gegenstand allgemeiner Bewundrung ward. Doch hielten ihre persönlichen Reize und Talente nicht lange auf eine so enge Sphäre, als ein Hof, eine Stadt oder ein Land war, sich beschränkt. Sie reiste von Athen nach Aegypten,

*) Ein Griechischer Lyriker und Tonkünstler, des Brasidas, des berühmten Lacedämonischen Feldherrn, Vater, dem ein prächtiges Denkmal errichtet wurde, und dem zu Ehren in Lacedämon das Fest, die Brasideia, gefeiert wurde. Nach dem spöttischen Scherz des Epaminondas, durfte Tellis als Flötist, es nicht mit den Talenten seines Sohnes, als eines Feldherrn, aufnehmen.

wohin sie der Ruf der dortigen Flötisten zog. Bald ward Ptolemäus Soter durch ihre Person und ihre Kunst gefesselt; und sie blieb bei ihm, bis sie die Gefangene des Demetrius ward, der im Kampf mit Ptolemäus um die Insel Cyprus ihn zur See besiegte, und seine Weiber und Bedienten zu Gefangenen machte. Dieser Fürst faßte für Lamia die heftigste Leidenschaft. Auf ihre Bitte, erwies er den Atheniensern so große Wohlthaten, daß sie ihm göttliche Ehre weiheten, und aus Dankbarkeit gegen Lamia ihr den Tempel der Venus Lamia errichteten *).

Dies sind die vornehmsten und berühmtesten Dichter-Tonkünstler Griechenlands nach den Zeiten des Hesiodus und Homer, solche ausgenommen, welche, wie Anakreon, Aeschylius, Sophokles, Euripides und Theokritus, ob sie gleich alle vor der Trennung der Musik und Poesie blüheten, nicht nur schon genugsam bekannt, sondern uns auch als bloße Dichter und Dramatiker zu geläufig sind, als daß nicht eine musikalische Würdigung derselben ihren anerkannten Verdiensten fremd scheinen dürfte **).

Von der Zeit Alexander's des Großen an, bis zu

*) Eine große Menge Griechischer Flötenspielerinnen nennt Athenäus. Und doch scheint nach der Nachricht, welche Parmenio dem Alexander von den Tonkünstlerinnen in Darius Diensten gibt, der Gebrauch der Flöten bei Frauenzimmern in Persien viel allgemeiner gewesen zu seyn, als in Griechenland.

**) Es ist kaum nöthig zu bemerken, daß so wenig bekannte Namen, wie Anthes, Polyodes, Zenodem, Xenokritus, Telesilla, Rhianus, Ibykus u. a. Lyriker, uns hier keinen Stoff zu interessanten Notizen darbieten.

welcher herab wir die Hauptkünstler poetisch-musikalischer Art angeführt haben, werden nur wenig Meister von Bedeutung erwähnt. Dieser wird nachher gedacht werden.

Achtes Kapitel.

Die öffentlichen Griechischen Spiele.

Bei den Griechischen öffentlichen Spielen, welche dem Wetteifer in schönen Künsten und in Leibesübungen gewidmet waren, fanden auch oft musikalische Wettstreite Statt. Das Pentathlon oder die fünf Leibesübungen, waren alle mit der Flöte begleitet. Phytokritus aus Sicyon spielte (nach Pausanias) bei demselben zu Olympia sechsmal auf der Flöte, und ihm zu Ehren wurden eine Säule und Statüe errichtet. Das Pferderennen wurde mit der Trompete, und das Wagenrennen mit der Flöte begleitet. Bei Olympia war ein Gymnasium, Namens Lolichmion, das zu allen Zeiten denen offen stand, welche ihre Fähigkeiten in poetischen musikalischen Uebungen versuchen wollten; und obgleich bisweilen Musik unabhängig von Poesie vorgetragen wurde, so diente doch der Poesie immer Musik zur Begleitung.

Die 91ste Olympiade war durch die dramatischen Proben des Xenophon und Euripides ausgezeichnet, welche um den Preis wetteiferten. Die lyrischen Partieen waren in Musik gesetzt, und wurden mit Instrumenten, wie auf der Bühne, begleitet.

Die Flöte war ein allgemeines Lieblingsinstrument bei den Griechen; aber auch auf die Trompete wandten

sie viel Fleiß. In der 96sten Olympiade wurde bei den Olympischen Spielen ein Preis für den besten Trompeter *) ausgesetzt, welchen Timäus von Elis gewann. In demselben Jahre erhielt sein Landsmann Krates einen andern auf dem Cornet oder Horn. Archias von Hybla in Sicilien, war in drei Olympiaden Sieger auf der Trompete; und der berühmte Trompeter, Herodorus aus Megara, gewann zu zehn oder funfzehn verschiedenen Malen den Preis, und siegte in dem ganzen Umkreise der Festspiele, indem er in den Olympischen, Nemeischen, Pythischen und Isthmischen gekrönt wurde **). Nach Einigen zeichnete sich Herodor durch riesenhafte Gestalt, und durch Stärke der Lungen aus, und blies so stark, daß man ihn nur in einer gewissen Entfernung hören mochte. Die Anstrengungen der Alten beim Blasen der Trompeten und Flöten waren so groß, daß sie ein capistrum, eine Art Maulkorb, anlegen mußten, der aber nicht immer der Absicht entsprach. Nach Lucian, soll Harmonides, ein junger Schüler des Timotheus, bei seinem ersten öffentlichen Auftreten, seine Flöte so heftig angeblasen haben, daß dieß zugleich sein letzter Lebens-

*) Die zur Zeit des Trojanischen Kriegs nicht bekannte oder nicht übliche Trompete war eines der später erfundenen und langsamer verbesserten Instrumente, und soll in ihrer Unvollkommenheit lange Zeit nur das rauhe lärmende Zeichen zur Schlacht gegeben haben.

**) Im Ganzen, scheinen diese Trompeter Herolde und öffentliche Ausrufer gewesen zu seyn, welche bei den Spielen das Zeichen zum Anfang gaben, oder den Erfolg verkündigten. Auch machten sie Krieg und Frieden kund, und gaben bei Religionsfeierlichkeiten das Zeichen zum Opfer und zum Stillschweigen.

hauch war *), und aus einem Epigramm des Archias von Hybla erfahren wir, daß dieser Trompeter dem Apoll eine Bildsäule zum Dank für die Erhaltung seiner Wangen und Blutgefäße errichtete, als er mit der höchsten Kraft die Olympischen Spiele angekündigt hatte.

Ein Hauptzug dieser Spiele waren die musikalischen Declamationen der Rhapsoden. Ihre Uebungen bestanden hauptsächlich in pasticcj oder Sammlungen von Lieblingsstellen der Poesie und Musik verschiedener Meister, und von unterschiedenem Stil, welche sie zur Cither **) vortrugen. Des Kaisers Nero Eitelkeit, mit jedem Rhapsoden seiner Zeit zu wetteifern, bewog ihn, sich unter die Künstler dieser Spiele einzeichnen zu lassen, wobei er sich aller Strenge der Olympischen Gesetze unterwarf, und herabließ, um die Gunst der Schiedsrichter anzusuchen. Denn poetisch-musikalische Uebungen machten einen beträchtlichen Theil der Olympischen Unterhaltnngen aus. Und wir haben Grund, zu schließen, daß bei diesen zahlreichen glänzenden Versammlungen Poesie und Musik die Hauptquelle des Vergnügens, und zur Verschönerung und Begleitung der andern Kunstleistungen und der Leibesübungen unentbehrlich waren. Die Ehre, die Haupttriebfeder der Preisbewerber in jenen Festspielen, forderte die beifälligen Stimmen der Dichter und Tonkünstler ***). Solchem Anlaß verdanken wir Pin-

*) Der starke und volle Ton möchte diesemnach, wenigstens bei Blasinstrumenten, besonders geschätzt worden seyn.

**) Oft probirten sie indeß ganze Gedichte. Kleomenes sang ein sehr langes von Empedokles, die Aussöhnungen, aus dem Gedächtniß.

***) Obgleich die Sieger im Pentathlon auf eine Belohnung von

dars erhabene Oden. Viele ähnliche Werke aber hat uns die Zeit entrissen.

Die Pythischen, dem Apoll zu Ehren gestifteten Spiele, wurden zu Pythium in Macedonien und auch zu Delphi gefeiert. Obgleich älter, als die Olympischen, kamen sie diesen an Ruf nicht bei. Sie waren anfangs poetischen und musikalischen Wettstreiten gewidmet, wurden aber bald auf die andern Uebungen des Pankration ausgedehnt. Ihr Siegespreis für den, der die beste Hymne auf Apoll gedichtet und gesungen hatte, bestand anfangs in einem Buchen-, nachher in einem Lorberkranze.

Die Nemäischen Spiele wurden in oder bei der Stadt Nemäa in Argolis gehalten, und enthielten ebenfalls poetische und musikalische Uebungen und Wettstreite. Timotheus und viele andere berühmte Dichter und Tonkünstler zeigten ihre Talente in Nemäa bei diesen sehr feierlichen Spielen.

Die Isthmischen Spiele wurden dem Neptun zu Ehren auf dem Isthmus oder der Erdenge des Peloponnes zuerst gehalten. Wettstreite, besonders poetische und musikalische, machten auch ihre Bestandtheile aus. Die Sieger wurden mit Fichten-, später mit Petersilienkränzen belohnt, und, wie Plutarch und Strabo sagten, stellte man nachher den Preis der ersten Art wieder her, und fügte hundert Silberdrachmen hinzu. Diese Spiele

ungefähr 500 Drachmen (oder 16 Pfund) berechtigt waren, so scheint doch bei dem Pferde- oder Wagenrennen der Preis in nichts anderm, als einem Olivenkranz, bestanden zu haben.

wurden mit grosser Pracht gefeiert, und unterblieben selbst nicht, als Mummius Korinth geplündert und eingeäschert hatte.

Die Panathenäischen, der Minerva, als Schutzgöttin Athens, gefeierten Spiele enthielten auch musikalische Wettstreite auf der Harfe und Flöte, welche Perikles zuerst angeordnet hatte *). Der erste musikalische Sieger war der Lyraspieler Phrynis von Mitylen. Homers Gedichte wurden gesungen, und die Dichter wetteiferten in vier dramatischen Stücken, von ihrer Anzahl Tetralogie genannt. Der Sieg wurde mit einem Gefäß voll Oel und mit einem Olivenkranz belohnt. Auch diese Spiele hatten grosse Feierlichkeit und Pracht. —

Neuntes Kapitel.

Die alten musikalischen Theoretiker und ihre Werke.

Die alten Griechischen Spiele, welche allgemeinen Wetteifer erregten, und wirkliches Verdienst belohnten, beförderten Vervollkommnung sowohl in der Theorie, als in der Ausführung. Genie und Wissenschaft, Geschmack und Geschicklichkeit, wurden ans Licht gebracht; Vorzüge

*) Perikles, ein Schüler des Musikers Damon, und selbst ein trefflicher Tonkünstler, gab den Künsten die größte Aufmunterung. Er ordnete und vermehrte die poetischen und musikalischen Wettstreite bei diesen Spielen, und baute das Odeon, eine Art Musiksaal, wo sich Dichter und Musiker täglich in ihren Künsten übten, und neue Arbeiten probirten, ehe sie auf die Bühne kamen. Auch lud er den berühmten Antigenides nach Athen ein.

dargestellt und mit Beifall aufgenommen; Mängel blos-
gestellt und gemißbilligt. Doch auch damals, wie jetzt
(und wahrscheinlich, wie immer), wurden gelegentlich
Freiheiten erlaubt, die vom Geschmackvollen und Schick-
lichen abführten, und in der Poësie das Maaß und den
Sinn des Verses störten. Die Saiten der Lyra und die
Löcher der Flöte nahmen an Zahl zu, und verleiteten
selbst Lasus, Timotheus und Phrynis, Unregelmäßig-
keiten in ihren Versen zuzulassen, damit sie nur ihre
höhere Fertigkeit im musikalischen Vortrage zeigen könn-
ten. Aristoteles, unwillig über diese Neuerungen, er-
klärt seine Mißbilligung in den stärksten Ausdrücken:
„Ich hasse, sagt der Philosoph, die bei den öffentlichen
Festen vorgebrachten Schwierigkeiten und Kunststücke, wo
der Tonkünstler, statt an den eigentlichen Gegenstand sei-
nes Talents zu denken, blos dem verdorbenen Geschmack
des großen Haufens zu schmeicheln sucht.“

Plato, Aristoxenus und Plutarch, alle Theoretiker,
führen ähnliche Klagen; und Athenäus gibt eine Stelle
aus dem zweiten dieser Schriftsteller, worin er sagt:
„Wenn ich und wenige Andere bedenken, was die Musik
sonst war, und was sie nunmehr ist, so ahmen wir das
Volk von Posidonium nach, welches jährlich ein Fest
nach Griechischer Weise feierte, um das Andenken an
das, was es sonst war, zu erhalten; und ehe sie fort-
gehen, beweinen sie den barbarischen Zustand, in den sie
durch die Hetrurier und Römer versetzt worden sind.“
Daß die alten Griechischen Tonkünstler, wie die jedes
andern Zeitalters und Landes, bei vermehrter Fähigkeit
in der Ausführung, bisweilen zu Uebertreibungen mögen

wurden mit großer Pracht gefeiert, und unterblieben selbst nicht, als Mummius Korinth geplündert und eingeäschert hatte.

Die Panathenäischen, der Minerva, als Schutzgöttin Athens, gefeierten Spiele enthielten auch musikalische Wettstreite auf der Harfe und Flöte, welche Perikles zuerst angeordnet hatte *). Der erste musikalische Sieger war der Lyraspieler Phrynis von Mitylen. Homers Gedichte wurden gesungen, und die Dichter wetteiferten in vier dramatischen Stücken, von ihrer Anzahl Tetralogie genannt. Der Sieg wurde mit einem Gefäß voll Oel und mit einem Olivenkranz belohnt. Auch diese Spiele hatten große Feierlichkeit und Pracht. —

Neuntes Kapitel.

Die alten musikalischen Theoretiker und ihre Werke.

Die alten Griechischen Spiele, welche allgemeinen Wetteifer erregten, und wirkliches Verdienst belohnten, beförderten Vervollkommnung sowohl in der Theorie, als in der Ausführung. Genie und Wissenschaft, Geschmack und Geschicklichkeit, wurden ans Licht gebracht; Vorzüge

*) Perikles, ein Schüler des Musikers Damon, und selbst ein trefflicher Tonkünstler, gab den Künsten die größte Aufmunterung. Er ordnete und vermehrte die poetischen und musikalischen Wettstreite bei diesen Spielen, und baute das Odeon, eine Art Musiksaal, wo sich Dichter und Musiker täglich in ihren Künsten übten, und neue Arbeiten probirten, ehe sie auf die Bühne kamen. Auch lud er den berühmten Antigenides nach Athen ein.

dargestellt und mit Beifall aufgenommen; Mängel blos-gestellt und gemißbilligt. Doch auch damals, wie jetzt (und wahrscheinlich, wie immer), wurden gelegentlich Freiheiten erlaubt, die vom Geschmackvollen und Schicklichen abführten, und in der Poesie das Maaß und den Sinn des Verses störten. Die Saiten der Lyra und die Löcher der Flöte nahmen an Zahl zu, und verleiteten selbst Lasus, Timotheus und Phrynis, Unregelmäßigkeiten in ihren Versen zuzulassen, damit sie nur ihre höhere Fertigkeit im musikalischen Vortrage zeigen könnten. Aristoteles, unwillig über diese Neuerungen, erklärt seine Mißbilligung in den stärksten Ausdrücken: „Ich hasse, sagt der Philosoph, die bei den öffentlichen Festen vorgebrachten Schwierigkeiten und Kunststücke, wo der Tonkünstler, statt an den eigentlichen Gegenstand seines Talents zu denken, blos dem verdorbenen Geschmack des großen Haufens zu schmeicheln sucht."

Plato, Aristoxenus und Plutarch, alle Theoretiker, führen ähnliche Klagen; und Athenäus gibt eine Stelle aus dem zweiten dieser Schriftsteller, worin er sagt: „Wenn ich und wenige Andere bedenken, was die Musik sonst war, und was sie nunmehr ist, so ahmen wir das Volk von Posidonium nach, welches jährlich ein Fest nach Griechischer Weise feierte, um das Andenken an das, was es sonst war, zu erhalten; und ehe sie fortgehen, beweinen sie den barbarischen Zustand, in den sie durch die Hetrurier und Römer versetzt worden sind." Daß die alten Griechischen Tonkünstler, wie die jedes andern Zeitalters und Landes, bei vermehrter Fähigkeit in der Ausführung, bisweilen zu Uebertreibungen mögen

verleitet worden seyn, ist sehr wahrscheinlich, und daß sie zu viel Nachsicht und Vorschub bei dem Geschmack des Publikums finden mochten, wollen wir nicht bestreiten; wenn aber diese Verirrungen von der vorgeschriebenen Bahn beleidigten, so führten sie doch oft zu neuen Entdeckungen und Schönheiten, und erweiterten die Wissenschaft. Der Feind der Neuerung ist ein Feind der Vervollkommnung. Ohne Neuerung hätten nie die Saiten der Lyra vermehrt werden können, und die Welt hätte sich mit dem Monochord begnügen müssen: ohne Neuerung wären die Löcher der Flöte noch auf ihre erste Zahl beschränkt geblieben, ja sie würde überhaupt ohne diese Oeffnungen geblieben seyn: und ferner ohne Neuerung hätte die Wissenschaft selbst still stehen oder vielmehr gar nicht geboren werden müssen; oder sie wäre doch nicht durch allmähliche Fortschritte zu höherer Vollkommenheit gelangt, und Männer, wie Pythagoras, Lasus, Aristoxenus, Euklides, Dydymus und Ptolemäus hätten uns nicht mit ihren Einsichten bereichert, Theoretiker deren Verdienste wir kürzlich durchgehen wollen.

Pythagoras.

Pythagoras, aus Samos, von angesehener Herkunft und vorzüglicher Erziehung, wandte seine zahlreichen Studien auch auf Poesie und Musik. Er reiste aus Wißbegier nach Aegypten und Chaldäa, besuchte die Freistaaten Elis und Sparta, und schlug am Ende zu Krotona in Großgriechenland seinen Sitz auf. Hier stiftete er die nachher sogenannte Italische Secte. Seine

großen wissenschaftlichen Kenntnisse, sein ehrwürdiges Ansehen, seine harmonische Stimme, seine Beredsamkeit, sein durch Reisen und durch die bei den Olympischen Spielen gewonnene Preise erlangter Ruf, versicherten ihm allgemeine Hochachtung und Bewunderung.

Pythagoras wandte die Zahlen auf die Verhältnisse der Töne an, und berechnete die Schwingungen, aus welchen sie entspringen. Er trug das Wesen der Harmonie auf die Regelmäßigkeit, Ordnung und Uebereinstimmung in allen Dingen über. Musik betrachtete er als etwas Himmlisches und Göttliches, für Gesundheit und Gemüthsruhe Wohlthätiges. Zu diesen heilsamen Wirkungen zog er, wie es scheint, Vocalmusik der Instrumentalmusik, und die Lyra der Flöte vor. Die Musik der Lyra schien ihm anständiger und gesetzter, als die der Flöte, und jene erlaubte dem Spielenden ihren Tönen den Gedanken und die Anmuth der Verse, den Einfluß der Poesie, und die Schönheit der Aussprache beizufügen. Aus Aegypten entlehnte er die Gewohnheit, seine Schüler durch sanfte Harmonie des Abends einzuschläfern, und des Morgens zu erwecken. Aus seiner Schule entsprangen viele berühmte musikalische Theoretiker, von denen die meisten Abhandlungen hinterließen, die man lange als die größten Führer zur Wissenschaft und Wahrheit studirt hat. Zu den praktischen Verbesserungen, die man dem Pythagoras verdankte, gehörte der Zusatz einer achten Saite an der Lyra, deren Tonleiter bis zu seiner Zeit die des Terpanders, nämlich nur ein H e p t a c h o r d oder eine Reihe von sieben Tö-

nen ausmachte *). Er starb 497 Jahr vor Chr., 71 Jahre alt.

Lasus.

Lasus, aus Hermione, einer Stadt des Peloponnesus, im Königreich Argos, blühte 548 J. v. Chr. in der 85sten Olympiade. Er ist der älteste musikalische Theoretiker. Er wandte auch auf praktische Musik und folglich auf dichterische Uebungen viel Fleiß, und führte Dithyramben und Ringeltänze bei den Volksspielen ein. Poesie und Mathematik beschäftigten ihn vorzüglich. Obgleich nur wenige Bruchstücke seiner Werke übrig sind, scheinen sie doch sowohl in der Musik, als in der Poesie, zahlreich gewesen zu seyn. Athenäus erwähnt einer Ode und eines Hymnus von ihm, worin der Consonant S sorgfältig vermieden war, woraus sich auf sein zartes Gehör schließen läßt. Seine musikalischen Entdeckungen waren zu ihrer Zeit schätzbar. Wir geben sie mit Dr. Burney's Worten.

Erstens. Aristoxenus schreibt dem Lasus, mit gewissen Epigonianern, eine hetorodoxe Meinung zu, daß der Ton eine Breite habe. Meibom stutzt bei dieser Stelle, glaubt aber, sie bedeute blos, daß bei Aushalten einer Note die Stimme etwas auf- und niederwärts

*) Viele alte Schriftsteller sind der Meinung, daß vor Beifügung dieser achten Saite die Scala der Lyra zwei verbundene Tetrachorde E, F, G, A; A, B, C, D, enthalten, und daß Pythagoras durch den Zusatz eines Tones, und durch Veränderung der fünften Tonstufe (B), ein neues System gebildet habe, nämlich: E, F, G, A; H, C, D, E, von zwei getrennten Tetrachorden.

hinneige, und nicht streng die mathematische Linie eines Tones halte. Diese Erklärung ist jedoch nicht genügend; denn der Ausdruck führt natürlich auf eine Temperatur und scheint zu sagen, daß die Intonation der Scala einige Verschiedenheit oder Veränderung zulasse, mit andern Worten, daß das genaue Verhältniß der Intervalle ohne Beleidigung des Ohrs eine Abweichung erlaube *). Und was Plutarch (Dialog über Musik) vom Lasus sagt, macht diese Idee noch wahrscheinlicher. Er wird da als ein großer Neuerer erwähnt, der den Umfang und die Mannichfaltigkeit der Blasinstrumente nachahmte, sowohl als Epigonus, welcher Erfinder des Instruments von vierzig Saiten war. Unter den beklagten Verderbnissen in der neuen Musik waren die häufigen und kühnen Uebergänge aus einem modus und genus in die andern nicht die geringsten. Wenn also der Zweck dieser Vervielfältigung der Saiten die Bequemlichkeit, ein schon für alle Tonarten gestimmtes oder bezogenes Instrument, wie unser Pianoforte, zu haben, gewesen seyn mag, so ist es wahrscheinlich, daß Lasus und Epigonus Temperatoren waren, und ihre Lehre nach ihrer Praxis eingerichtet haben.

Zweitens. Theon von Smyrna bezeugt, daß Lasus

*) Eine von Dr. Smith in seinen Harmonies angeführte Stelle des Galenus bestätigt diese Idee. „Es ist wahrscheinlich," sagt der Philosoph, „daß bei der Lyra die genaue Stimmung nur eine individuelle ist; aber die praktische Stimmung läßt eine Breite zu." Obgleich die alten Theoretiker nicht von Temperatur sprechen, so zeigt doch Galen's Bemerkung, daß sie eine solche Auskunft hatten, die Intervalle ihrer verschiedenen Scalen in übereinstimmendes Verhältniß zu bringen.

sowohl, als der Pythagorische Hippasus von Metapontus, zwei Gefäße von gleichem Ton und gleicher Größe gebrauchten, um das genaue Verhältniß der Accorde zu berechnen. Denn indem er das eine leer ließ, und das andre halb mit Wasser füllte, ließ er sie Octaven zu einander angeben: und indem er eines ein Viertel, und das andere ein Drittel füllte, brachte er durch den Anschlag dieser Gefäße die Accorde der Quarte und Quinte hervor, aus welchem Verfahren die Proportionen dieser drei Accorde sich in den Zahlen 1, 2, 3, 4 ergaben *).

Drittens führte Lasus (nach Plutarch) eine dithyrambische Licenz oder Unregelmäßigkeit in das musikalische Zeitmaaß oder den Rhythmus ein, und ahmte auf seiner Lyra den Umfang und die Abwechslung der Flöte nach.

Wir haben uns nicht zu wundern, wenn in einem Zeitalter, wo Musik in ihrer Kindheit war, falsche Berechnungen bisweilen die Stelle wahrer Entdeckung vertreten; oder wir sollten lieber aufrichtig selbst den Scharfsinn im Irrthum zugeben, und jedes Streben nach wissenschaftlichem Fortschritt loben. Ferner, wenn in Zeiten, da mechanische Verbesserungen spät kommen, und Neuerung, wo nicht Verbrechen, doch Gegenstand der Rüge war, die Erfindung ein ausgedehntes System der

*) Das Täuschende dieser Theorie haben neuere Experimente gezeigt. Die meisten halb mit Wasser gefüllten Gläser werden einen ganzen Ton tiefer; und, ganz gefüllt, fallen sie im Ton um eine große Sexte herab. Das von Delaval angegebene musikalische Instrument, die durch Trinkgläser vom Hrn. Puckeridge in Irland hervorgebrachten Töne, und die durch Franklin an diesem Instrument gemachte Verbesserung, haben gezeigt, daß die Töne nicht nach den von Lasus angegebenen Verhältnissen sich verändern.

Töne, neue Fähigkeiten zur Ausführung, oder einen mannichfacheren und stärkeren Ausdruck an die Hand gab, so sind wir nur gerecht, wenn wir die Ansprüche dieses musikalischen Theoretikers auf unsre ehrenvolle Erwähnung Statt finden lassen. Seine Producte waren zahlreich und erregten die Bewunderung seiner Landsleute. Er bearbeitete die Mathematik; die poetische Muse begünstigte seinen Ehrgeiz; und theoretische, wie praktische Musik waren seiner Arbeit und seinem Genie Dank schuldig.

Aristoxenus.

Aristoxenus, geboren zu Tarent in Italien um das Jahr d. W. 3610, der Sohn eines Tonkünstlers, war ein Schüler des Aristoteles, und sehr vertraut mit Musik, Philosophie und Geschichte. Er studirte unter seinem Vater, und nachher unter Lamprius, Erythräus, Xenophilus, und Aristoteles. Er schrieb über die obigen Gegenstände 453 Bände, unter welchen Abhandlungen über verschiedene Theile der Musik (als Rhythmik, Metrik, Organik und die Elemente der Harmonie) waren, von welchen allen nur seine drei Bücher über Harmonie übrig sind. Im ersten gibt er eine Erklärung der Klanggeschlechter und ihrer Species, und Definitionen von Ton, Intervall, System u. s. f. Im 2ten ist die Behauptung enthalten, die sich in den Schriften aller alten Philosophen findet, daß Musik eine Kraft habe, die Sitten zu verbessern oder zu verderben.

Aristoxenus hielt nicht, wie Pythagoras, den Verstand für den letzten Richter der Intervalle, und glaubte

nicht, daß kein System füglich harmonisch zu nennen sei, wofern es nicht sich auf mathematische Berechnung stütze. Im Gegentheil behauptet er im 2ten Buch ausdrücklich: „daß wir durch den äußern Sinn die Größe eines Intervalls beurtheilen, und durch den Verstand seine verschiedenen Kräfte betrachten und bestimmen.“ Auch sagt er: die Natur der Melodieen werde am besten durch die Empfindung des Sinnes entdeckt, und durch das Gedächtniß behalten; und es gebe keinen andern Weg, zur Kenntniß der Musik zu gelangen. Ferner bemerkt er, da es dem, der einen Jamben schreibt, nicht nöthig sei, auf die arithmetischen Verhältnisse seiner Füße zu sehen, so sei es auch dem Componisten einer Phrygischen Melodie nicht nöthig, auf das mathematische Verhältniß der dazu gehörenden Töne zu achten. Töne sind wie Farben für den Mahler; der Componist hat es blos mit den Wirkungen durch die Anordnung der Töne, aber nicht mit ihrem Ursprunge und mit ihren verborgenen Verhältnissen und Beschaffenheiten zu thun. — Uebrigens war Aristoxenus in seinen Schriften über Theorie der Musik nicht immer deutlich.

Im geraden Gegensatze gegen die Pythagoräer nahm er blos das Gehör als letzten Richter der Consonanzen und Dissonanzen an. Und es gab hierüber heftige Streitigkeiten. Wenn aber Aristoxenus Alles blos auf die Empfindung zurückführte, so machte er die Grundgesetze der Harmonie des Beweises unfähig. Ptolemäus, der diese Streitfrage untersuchte, unterschied sehr genau den Antheil des Verstandes und des Gehörs an der Beurtheilung und Entscheidung dieses Gegenstandes. Uebri-

nus sind die Sätze des Aristoxenus und des Pythagoras über die Hervorbringung des Schalles, und über die Ursachen der Tiefe und Höhe der Töne durch neuere Philosophie bestätigt worden; auch haben angesehene neuere Schriftsteller ihre Speculationen über die Natur und den Grund des Consonirens gebilligt und angenommen.

Die Titel der Werke dieses musikalischen Theoretikers, die Athenäus u. A. angeführt haben, sind von Meursius in seinen Anmerkungen über diesen Schriftsteller, und von Tonsus und Menage gesammelt, und sind, die Musik betreffend, folgende:

1. Von Flötenspielern; über Flöten u. a. Instrumente.
2. Von der Art die Flöten zu bohren oder zu durchlöchern.
3. Von der Musik überhaupt *).
4. Vom tragischen Tanz.

Euklides.

Dieser große Geometer und musikalische Theoretiker blühte um 277 Jahre vor Chr. Geb. Er zeichnete sich aus durch seine Schriften über Musik und Mathematik. Er schrieb unter andern eine Einleitung in die Harmonielehre (Isagogen musicam), worauf seine Abhandlung vom Kanon folgte, welche Erklärungen der verschiedenen Theile der Griechischen Musik ent-

*) Dieß von seiner Harmonik verschiedene Werk war den rhythmischen, metrischen, organischen, poetischen und hypokritischen Theilen der Musik gewidmet, in Verbindung mit einer Geschichte der Musik und der Musiker.

hält *). In diesem kleinen, aber schätzbaren Werke zeigt Euklid alle Präcision, Klarheit und Ordnung des Mathematikers. Der Ausdruck ist gedrängt, aber jedes Wort gibt Belehrung. Kein Werk über alte Musik, von solcher Deutlichkeit und solchem Gehalt bei wenigen Worten, ist auf uns gekommen. Wenn es seine Absicht war, die Lehren des Aristoxenus kurz und systematisch darzustellen, so erreichte er diesen Zweck; aber er bewirkte noch mehr; denn er war in Bezug auf Aristoxenus, was D'Alembert in Absicht Rameau's; er gab einen Abriß mit Verbesserungen.

Bis er in seiner Schrift vom Kanon die Größe der Octave bewies, wußte man nicht, daß dieses Intervall aus etwas weniger als sechs ganzen Tönen bestand; auch ehe er die Entdeckung machte, begriff man nicht, daß eine Quarte weniger sei, als zwei Töne und ein halber, und eine Quinte nicht gleich sei drei Tönen und einem halben **).

Euklides stiftete eine Schule zu Alexandria, welche so berühmt ward, daß von seiner Zeit an bis auf die Eroberung der Saracenen kein Mathematiker gefunden

*) Dieß Werk, welches von den Tönen, Intervallen, Geschlechtern, Systemen, Tonarten, Mutationen und der Melopöie, als den sieben Theilen der Musik, handelt, würde allein genugsam beweisen, daß die Griechische Musik nur auf Melodie beschränkt war.

**) Ob dieß gleich die Nothwendigkeit einer Temperatur auf Instrumenten beweist, deren Töne nicht fixirt sind, so gibt er doch keine Regel dafür: und dieß ist von einigen neuern Schriftstellern zur Unterstützung der Meinung genommen worden, daß solche Instrumente bei den Alten nicht allgemein üblich waren.

wurde, der nicht daselbst studirt hätte. Er genoß Plato's Vertrauen und Achtung, der auf die Frage über den Bau eines Altars zu Athen an den Mathematiker zu Alexandria verwies.

Didymus.

Dieser Tonkünstler, der unmittelbar dem Ptolemäus vorherging, ist schon deßhalb hier merkwürdig, weil er zuerst in die Scala den tonum minorem und folglich die große Terz in der Ausübung einführte, wodurch das ganze System in Einstimmung gebracht, und der Weg zum Contrapunkt gezeigt wurde.

Didymus war Zeitgenosse des Kaisers Nero, und studirte zu Alexandria. Er schrieb sowohl über Grammatik und Medicin, als über Musik: und wiewohl alle seine Werke verloren gegangen, so lebte doch sein Ruhm fort, und durch seinen Streit mit Ptolemäus ist das Wesentliche seiner Harmonielehre aufbehalten worden. Ptolemäus bekannte selbst, daß Didymus im Kanon und in den harmonischen Eintheilungen wohl bewandert sei; und nach dem Urtheil eines Gegners läßt sich schließen, daß er ein guter Theoretiker war; und er ist vielleicht, außer daß er des Ptolemäus Nebenbuhler in dessen eignem Studienfach war, noch mehr, als Guido, zu dem Ruhm berechtigt, der ursprüngliche Begründer der neuern Harmonie oder der Musik von verschiedenen Stimmen zu seyn.

Doni sagt, daß die beste und die am meisten mit Harmonie erfüllte Art des Diapason diejenige war, welche Didymus erfand. Ptolemäus hingegen wirft ihr

vor, daß sie nicht mit dem Urtheil des Gehörs zusammen stimme. Da dieß mehr eine Streitfrage der Empfindung, als der Wissenschaft ist, so ist es mehr Sache der Empfindung, als der Wissenschaft, sie zu entscheiden. Aber was sollen wir von so einem eigensinnigen Schiedsrichter hoffen? Dem Gehör der Neuern gefällt die Anordnung des Ptolemäus am besten: im siebzehnten Jahrhundert gab man dem Diapason des Didymus den Vorzug.

Claudius Ptolemäus.

Er blühte unter der Regierung des Kaisers Marcus Aurelius Antoninus, um die Mitte des zweiten Jahrhunderts der christlichen Zeitrechnung. Er war zu Pelusium, ehemals dem Hauptschlüssel Aegyptens, geboren. Gelehrt sowohl in der Musik als in der Astronomie, setzte er neue Tonleitern *) fest, verbesserte die der frühern Zeiten, und schrieb eine Menge Abhandlungen über Harmoniewissenschaft, deren eine, in drei Büchern, reichhaltig und gründlich ist. In dieser (I. B. K 1.), zum Theil mit zu üppiger Phantasie geschriebenen, macht er Empfindung und Vernunft zu Richtern der Harmonie: jene, sagt er, entdeckt, was der Wahrheit am nächsten liegt, und bestätigt, was richtig ist; die andere setzt das Richtige fest, und billigt, was am nächsten mit der

*) Er gab nicht weniger als drei neue Formen der diatonische Scala an. Fünf andere wurden von Archytas aus Tarent, Aristoxenus, Eratosthenes und Didymus erfunden, von welchen die meisten jedoch, nach unsern gegenwärtigen Ideen von Harmonie und Temperatur, sich nur in der Unförmlichkeit zu unterscheiden scheinen.

Wahrheit verbunden ist. Er handelt im 3ten Kapitel von den Ursachen der Höhe und Tiefe, vergleicht die Luftröhre mit einer Flöte, und bemerkt, als etwas Wunderbares, die Fähigkeit des Sängers, die zum verhältnißmäßigen tiefen und hohen Gesange nothwendigen Grade der Erweiterung und Zusammenziehung fertig zu treffen. Im 6ten Kapitel tadelt er die Pythagoräer, und im 9ten die Aristoxenianer wegen ihrer Bestimmung der Consonanzen, jene, weil sie nicht genug, diese, weil sie ganz allein das Gehör dabei zu Rathe zögen. Zur Berichtigung der verschiedenen Methoden beider Secten erfand er ein höchst einfaches Instrument, und eigentlich nichts mehr, als ein Monochord, das er harmonischen Kanon nannte, und welches diesen Namen in den Schriften der folgenden Verfasser behalten hat.

Wie des Pythagoras Monochord eingerichtet war, ist nicht bekannt; wie aber auch Form und Eintheilungen desselben gewesen seyn mögen, Ptolemäus wirft seinen Nachfolgern Unkunde im Urtheil über die Consonanzen vor *). Zugleich verwirft er die Eintheilungen des Aristoxenus und Archytas, und tadelt des letztern Definition der Geschlechter nach den zwischenliegenden Intervallen, anstatt nach den Verhältnissen der Töne selbst, mit Heftigkeit.

Ptolemäus speculirte über die Scala. Nach mancherlei versuchten Systemen wäre es kein Wunder, wenn er eines getroffen hätte, das bestehen sollte; auch folgt nicht, wie Einige zu eilig geschlossen, daß, weil es zu unserm gegenwärtigen Verfahren paßt, der Contra-

*) Die Tonleiter der Pythagoräer bestand, wie Abbé Roussier gezeigt hat, aus einer Reihe vollkommner Quinten.

punct zu seinen Gegenständen gehört hätte, oder Ptolemäus auf die Idee dieses höhern Zustandes der Composition gelangt wäre.

Dieser ausgezeichnete Astronom und Musikus war der gelehrteste, sorgfältigste und philosophischeste Schriftsteller unter den jüngern Griechen. Ueber die Harmonie scheint keine Autorität seine Grundsätze gefesselt zu haben *). Aber er gerieth bisweilen auf Eccentricitäten, und überließ sich zu sehr der Phantasie; dann sah er Musik in der menschlichen Seele und in den Bewegungen der Himmelskörper, entdeckte das Princip der Begierde in der Octave, Quinte, und Quarte der Octave, und fand, daß einige menschliche Tugenden diatonisch, andere chromatisch, und andere enharmonisch wären.

Nikomachus Gerasenus.

Dieser Philosoph und Musikus, Verfasser einer Einleitung in die Harmonie, lebte im letzten Jahrhundert vor Christo, und war zu Gerasa in Arabien gebürtig. Er war ein Nachfolger des Pythagoras, und aus obigem Werke kennen wir die Art, wie dieser die Consonanzen entdeckte. Er betrachtet die menschliche Stimme als Erzeugerin von Tönen, welche nach Intervallen beim Gesange commensurabel, bei dem gewöhnlichen Gespräch aber incommensurabel sind. Im letztern Falle sind wir

*) Das herrschende Gesetz bei den Alten scheint gewesen zu seyn, die soni stabiles der Tetrachorde unverrückt zu erhalten, d. h. die Töne, welche die Extremitäten ihrer Quarten bildeten: aber in der Disposition der zwei Zwischentöne gaben sie oft der willkürlichen Laune nach. Daher die mannichfaltige Colorirung oder Schattirung der drei Geschlechter.

durch keine Regel, im erstern aber durch die Intervalle, in denen die Harmonie besteht, gebunden.

Nach ihm stammten die Töne und ihre Namen von den sieben Planeten; und alle Körper müßten bei schnellem Umschwunge einen Ton bewirken, der schwächer oder stärker, tiefer oder höher sei, nach ihren verschiedenen Größen und Geschwindigkeiten, oder der Beschränkung des Kreises, worin sie wirken. Die Bewegung Saturns, als des von uns entferntesten Weltkörpers, geben den tiefsten Ton: die des Mondes, als des niedrigsten, den höchsten. Dann fährt er fort, die Analogie zwischen den Bewegungen der andern Planeten und den Zwischentönen oder Mittelaccorden zu zeigen *).

Diese, auf Verlangen einiger gelehrten Zeitgenossinnen geschriebene und ihnen gewidmete Abhandlung enthält alle Musikkentniß aus der damaligen Zeit, und zeigt den Verfasser als gründlichen Theoretiker, ob sie gleich nur einen Theil eines beabsichtigten Werks ausmacht. Was er sonst schrieb, und wann er starb, ist unbekannt.

Plutarch.

Er war aus Chäronea in Böotien, von angesehener Familie, und nicht nur Philosoph, Mathematiker und Geschichtschreiber, sondern auch ein vorzüglicher Theoretiker der Musik. Er reiste aus Wißbegierde nach Aegypten und Griechenland, und eröffnete dann zu Rom eine

*) Die Alten waren nicht allgemein der Meinung, daß die tiefern Töne von den größten Körpern hervorgebracht würden. Cicero besonders, sagt Glareanus in seinem Dodekachordon, soll behauptet haben, daß die kleinen Körper die tiefsten, und die größeren die höheren Töne erzeugten.

Schule, und blieb daselbst bis zu Trajan's Tode, der ihn zur Consulwürde erhoben hatte. Nachher setzte er sein Studium zu Chäronea fort, und schrieb seine meisten Werke, unter denen seine Tischreden mehr von der Geschichte der alten Musik und der Musiker enthalten, als man anderwärts findet. Es sind Gespräche zwischen Lysias, Pherekrates, und Soterikus. Lysias gibt einen Bericht über den Ursprung und Fortgang der Wissenschaft oder Harmonie bis zu seiner Zeit. Eine Einschaltung dieses Dialogs gewährt die befriedigendsten Nachrichten, deren die Griechische Musik fähig ist. Daher folgt sie hier.

„Nach der Behauptung des Heraklides, sagt Lysias, war Amphion, Jupiters und der Antiope Sohn, Erfinder der Harfe und der lyrischen Poesie, und in demselben Zeitalter dichtete Linus, der Euböer, Elegieen. Anthes, von Anthedon in Böotien, war Verfasser von Hymnen, und Pierius, aus Pierien, dichtete Verse zu Ehren der Musen; Philammon, aus Delphi, schrieb ein Gedicht zur Feier der Geburt der Latona, der Diana und des Apollo, und stiftete die Tänze vor dem Tempel zu Delphi. Thamyris, aus Thracien, hatte die schönste Stimme, und war der beste Sänger seiner Zeit; daher die Dichter ihn mit den Musen wetteifern ließen; er schilderte in einem Gedicht den Krieg der Titanen mit den Göttern. — Heraklides schreibt auch, daß Terpander die Gesetze für das Versmaaß einführte und folglich auch das musikalische Maaß bestimmte: und nach diesen Regeln setzte er musikalische Noten zu seinen eigenen und Homer's Worten,

und sang sie bei öffentlichen Spielen zur Musik der Lyra. Klonas, ein epischer und elegischer Dichter, nahm sich Terpandern zum Muster, und gab Regeln für die Stimmung und Melodie der Flöten oder Pfeifen und ähnlicher Blasinstrumente; und hierin folgte ihm Polymnestes aus Kolophon."

„Timotheus soll lyrische Vorspiele zu seinen epischen Gedichten gemacht, und zuerst die Dithyramben eingeführt haben, eine den Lobgesängen auf Bacchus angemessene Melodie, welche eine heftige Bewegung des Körpers und gewisse Verschiedenheiten des Tactes erforderten."

„Terpander, einer der ältesten Tonkünstler, soll viermal bei den Pythischen Spielen gesiegt haben."

„Der Geschichtschreiber Alexander meldet, Olympus habe in Griechenland den Gebrauch eines Klöppels oder Plektrum zum Anschlagen der Saiten der Lyra eingeführt; denn vor ihm wurden sie mit den Fingern gegriffen: und Hyagnis sang zuerst zur Pfeife, und zunächst sein Sohn Marsyas, welche beide vor Olympus lebten. Er sagt ferner, Terpander ahmte den Homer in seinen Versen, und den Orpheus in seiner Musik nach; Orpheus aber hatte kein Muster vor sich. Klonas, etwas später, als Terpander, soll aus Tegea in Arkadien, nach Andern aus Theben gebürtig seyn: und nach Terpander und Klonas blühte Archilochus. Ardalus, aus Thrözene, soll, nach Einigen, vor Klonas die Musik auf Blasinstrumenten gelehrt haben. Die nach Terpander's Weise gebildete Musik auf der Lyra blieb ohne Veränderung, bis Phrynis, der sowohl

die Regeln der alten Musik, als das Instrument ändern, bedeutenden Ruf erlangt hatte."

„Olympus, ein Flötist aus Phrygien, erfand einen gewissen Rhythmus dem Apollo zu Ehren, den er Polykephalos nannte. Dieser Olymp stammte von dem ersten Olymp, des Marsyas Sohne, ab, welcher, von seinem Vater auf der Flöte unterrichtet, die Gesetze der Harmonie nach Griechenland brachte. Andere schreiben die Erfindung des Polykephalos dem Krates, Olymps Schüler, zu. Dieser Olymp erfand den Harmatischen und Orthischen modus. Es war noch ein modus bei den Alten üblich, Kradias genannt, woran sich Hipponax der Mimnermianer sehr ergetzte. Sarkados aus Argos, ein guter Dichter, erfand die Musik zu verschiedenen Oden und Elegieen, und siegte dreimal bei den Pythischen Spielen. Sarkados soll nebst Polymnestes den Dorischen, Phrygischen und Lydischen Modus erfunden haben, und der erste bildete eine Strophe, deren Musik eine Mischung von allen dreien war. Die ursprüngliche Einrichtung der Modi kam unstreitig von Terpander nach Sparta; aber sie wurden durch Thales den Gortynier, durch Xenodamus aus Cytherea, Xenokritus aus Lokri, und Polymnest aus Kolophon sehr verbessert."

„Aristoxenus schreibt dem Olymp die Erfindung des enharmonischen Geschlechts zu; vor seiner Zeit gab es nur das chromatische und diatonische."

„Die Zeitmaaße wurden zu verschiedener Zeit von verschiedenen Personen erfunden. Unter andern Verbesserungen in der Musik, führte Terpander jene ernsthaf-

ten, anständigen Rhythmen ein, die ihre größte Zierde ausmachen; nach ihm brachte Polymnest außer denen Terpanders, die er nicht verwarf, noch andre eigene auf; hierin ahmten ihn Thales und Sarkados nach, welche, obgleich erfindungsreich, doch in den Grenzen des Anständigen blieben. Andre Verbesserungen wurden von Stesichorus und Alkman gemacht, die sich jedoch von den alten Formen nicht entfernten; aber Kroxus, Timotheus, Philoxenus, u. A. aus derselben Zeit, strebten mehr nach Neuheit, und entfernten sich von der Einfalt und Würde der alten Musik."

Soterikus, der nicht nur als in seinem Fache; sondern als ein allgemeiner ausgezeichneter Gelehrter, vorgestellt wird, spricht so von der Erfindung und dem Fortschritt der Musik.

„Musik war nicht die Erfindung eines Sterblichen, sondern wir verdanken sie dem Gott Apoll. Die Flöte wurde weder von Marsyas, noch Olymp, noch Hyagnis erfunden; sondern Apoll erfand sie und die Lyra, und mit einem Wort alle Art von Vocal- und Instrumentalmusik. Dieß ist offenbar aus den Opfern und Tänzen, die dem Apoll zu Ehren gefeiert werden. Seine Bildsäule, im Tempel zu Delos, hält in der Rechten einen Bogen, und zu seiner Linken stehen die Grazien, jede mit einem Musikinstrument in der Hand, eine mit der Lyra, die andere mit der Flöte, die dritte mit einer Hirtenpfeife; und diese Bildsäule soll so alt seyn, als die Zeit des Herkules. Auch der Jüngling, welcher den Lorbeer nach Delphos bringt, wird von einem Flötenspieler begleitet. Ehrwürdig ist daher die Musik, als die Er-

findung der Götter; aber die Künstler dieser letztern Zeiten haben ihre alte Würde entweiht, und eine weibische Melodie eingeführt, bloßen Klang ohne Kraft. Die Lydische Tonweise, nach ihrer ersten Beschaffenheit, war sehr wehmüthig, und eignete sich nur zu Klagen; daher sie Plato in seiner Republik ganz verwirft. Aristoxenus erzählt im ersten Buch seiner Harmonik, daß Olympus auf Python's Tod eine Elegie in dieser Weise sang; obgleich Einige die Erfindung des Lydischen Modus dem Melanippides, und Andre dem Torebus zuschrieben. Pindar behauptet, daß diese Musikart bei der Hochzeit der Niobe gebraucht wurde; Aristoxenus, daß Sappho sie erfunden, und die Tragiker sie von ihr lernten und mit der Dorischen verbanden. Doch Andre sagen, der Flötist Pythokleides und der Athener Lysis erfanden die Verbindung der Dorischen mit der Lydischen Weise. Was die sanftere Lydische betrifft, welche von Natur der eigentlich sogenannten Lydischen entgegen gesetzt war, und mehr der Jonischen glich, so soll sie zuerst vom Athener Damon erfunden worden seyn. Plato verwirft mit Recht die weichlichen Tonweisen, und wählt die Dorische, als passender für kriegerischen Sinn; nicht, als glaubten wir ihn dessen unkundig, was Aristoxenus im zweiten Buch gesagt, daß bei einer vorsichtigen Regierung vom Gebrauch der andern Tonweisen Nutzen gezogen werden könne; denn Plato legt viel Werth auf Musik, da er selbst den Athener Drako und Metell von Agrigent gehört hatte; aber es war die Betrachtung ihrer höhern Würde und Größe, welche ihn zum Vorzug der Dorischen Tonweise bestimmte, zugleich mit dem Um-

stande, daß Bitten und Hymnen an die Götter, tragische Klagelieder und bisweilen Liebeslieder auch in derselben gesetzt waren; allein er begnügte sich mit solchen Gesängen, die dem Mars und der Minerva zu Ehren verfertigt waren, wie diejenigen, welche gewöhnlich bei den feierlichen Opfern, den Spondalien, gesungen wurden. Die Lydische und die Jonische Tonweise wurden hauptsächlich von Thraziern gebraucht, und mit dieser war Plato auch wohl bekannt."

„Was die Instrumente der Alten betrifft, so waren sie gewöhnlich von engem Umfange; die von Olymp, Terpander und ihren Nachfolgern gebrauchte Lyra hatte nur drei Saiten; aber dieß ist nicht ihrer Unwissenheit zuzuschreiben; denn diejenigen Musiker, welche mehr Saiten gebrauchten, standen ihnen an Kenntniß und Geschicklichkeit weit nach."

„Das chromatische Geschlecht gebrauchten ehemals die Spieler der Lyra, nie aber die Tragiker. Es ist gewiß viel älter, als das enharmonische; doch war der dem diatonischen und enharmonischen gegebene Vorzug, weit entfernt, Resultat dürftiger Wissenschaft zu seyn, die Wirkung der Urtheilskraft. Telephanes von Megara war so ein großer Feind der Syrinx oder Rohrpfeife, daß er sie nie mit der Tibia oder Flöte, oder der andern von Holz, gewöhnlich aus dem Lotosbaum gemachten Pfeife in Verbindung leiden konnte; und aus diesem Grunde mied er die Pythischen Spiele. Kurz, wenn Jemand dessen unkundig zu achten ist, das er nicht gebraucht, so würde man eine große Menge Unwissender in dieser Zeit finden; denn wir sehen, daß die Bewun-

derer des Dorischen modus keinen Gebrauch von der Antigenidischen Setzart machen, und andere Musiker weigern sich, dem Timotheus nachzuahmen, weil sie von den leeren und unbedeutenden Arbeiten des Polycides bezaubert sind."

„Wenn wir das Alterthum mit den gegenwärtigen Zeiten vergleichen, so finden wir, daß es ehemals eine große Mannichfaltigkeit von Musik gab, und daß die Unterschiede der Zeitmaaße damals mehr geachtet wurden, als jetzt. Wir sind Freunde des Gelehrten; sie hielten mehr auf Zeitmaaß und Rhythmus; es ist also klar, daß es nicht Folge ihrer Unwissenheit war, sondern aus Ueberlegung geschah, daß die Alten die unterbrochenen Zeitmaaße vermieden; und wenn Plato die Dorische Weise den andern vorzog, so bewies er sich dadurch nur als der bessere Musikus."

„Aristoteles, ein Schüler Plato's, sucht so die Welt von der Majestät und dem himmlischen Charakter der Musik zu überzeugen. Harmonie, sagt er, ist von einer göttlichen, edlen und geistigen Natur; indem sie vierfältig in ihrer Wirksamkeit ist, hat sie zwei media oder Mittel, ein arithmetisches, und ein harmonisches. Was ihre Zahlen, ihre Dimensionen und ihre Uebermaaße (Excesse) an Intervallen betrifft, so werden sie am besten durch Zahl und Gleichheit des Maaßes entdeckt, indem das ganze System in zwei Tetrachorden enthalten ist."

„Die alten Griechen waren sehr besorgt, ihre Kinder gründlich in den Grundsätzen der Musik unterrichten zu lassen, weil sie es sehr vortheilhaft für die Bildung

ihrer Seelen und zur Erweckung einer Liebe des Anstandes, der Mäßigkeit und der Tugend fanden: sie suchten darin auch einen mächtigen Antrieb zur Tapferkeit, und machten daher Gebrauch von Pfeifen oder Flöten, wenn sie in die Schlacht zogen. Die Lacedämonier und Kretenser thaten dasselbe; und in unsern Zeiten wird die Trompete, welche auf die Pfeife folgte, als klangvoller, zum nämlichen Zweck gebraucht. Die Argiver machten bei ihrem Wettringen Gebrauch von den Pfeifen, Schoenia genannt. Diese Uebung wurde erst dem Danaus, nachher dem Jupiter Schoenius oder dem Mächtigen geweiht; und heutzutage sind bei den Spielen, die Pentathla heißen, und im Faustkampf, im Rennen, Tanzen, Ballschlagen, und Ringen bestehen, Pfeifen üblich. Allein bei den Alten war Musik in den Theatern nie bekannt; denn entweder wandten sie dieselbe gänzlich nur bei der Jugenderziehung an, oder sie beschränkten sie innerhalb der Mauern ihrer Tempel; aber nunmehr studiren unsre Musiker blos Compositionen für die Bühne."

„Sollte man fragen, ob Musik immer die nämliche bleiben müsse, und hier keine neuen Erfindungen Statt haben dürften? so ist die Antwort, daß neue Erfindungen erlaubt sind, wenn sie sich ernsthaft und anständig zeigen; die Alten selbst setzten ihrer Musik immer Etwas zu, und verbesserten sie. Selbst der ganze mixolydische modus war neue Erfindung; so auch die Orthischen und Trochäischen Gesänge; und wenn wir dem Pindar glauben dürfen, so war Terpander Erfinder der Gesänge, welche Skolia heißen, und Archilochus der Jamben und andrer Versmaaße, welche die Tragiker

von ihm, wie Kroxus von ihnen, entlehnten. Die Hypolydische Weise war des Polymnestes Erfindung, der auch zuerst die Manier des abwechselnd Sanften und Starken lehrte. Olympus ordnete nicht nur großen Theils die alte Griechische Musik, sondern entdeckte auch und führte das enharmonische Geschlecht ein, so wie die Versarten, welche Prosodiaka, Choriamben und Bacchia heißen, welche alle offenbar von alter Erfindung waren. Aber Lasus, aus Hermione, der diese Maaße auf seine dithyrambischen Compositionen anwandte, und ein Instrument mit vielen Glocken gebrauchte, machte durch Hinzusetzung von ganzen und halben Tönen eine völlige Neuerung in der alten Musik. Auf gleiche Art verließen Melanippides, der lyrische Dichter, Philoxenus und Timotheus, alle, die alte Methode. Der letzte brauchte bis zur Zeit Terpanders von Antissa, eine Lyra blos mit sieben Saiten; aber nachher vermehrte er die Anzahl. Auch die Blasinstrumente erlitten eine große Veränderung; und im Ganzen war die Klarheit und Einfalt der alten Musik in jener erkünstelten Mannichfaltigkeit verloren gegangen, welche diese und andere Musiker einführten."

„In alten Zeiten, da Poesie den Vorrang vor den andern Künsten hatte, wurden von den Dichtern Musiker, welche Blasinstrumente spielten, mit Besoldungen gehalten, um denen, welche den Schauspielern Anweisung gaben, Hülfe zu leisten, bis Melanippides erschien, nach welchem dieser Gebrauch aufhörte."

Pherekrates, der komische Dichter, führt die Musik in Gestalt einer Frau mit zerfleischtem Gesicht

ein, und auch die Gerechtigkeit, welche nach der Ursache ihres entstellten Zustandes fragt, und folgende Antwort erhält:

„Es ist mein Amt, zu sprechen, und das deinige zu hören; daher vernimm meine Klagen. Ich habe viel gelitten, und bin lange durch Melanippides unterdrückt worden, welcher mich von der Quelle des Parnassus fortschleppte, und mich mit zwölf Saiten quälte. Mein Elend zu vollenden, verfertigte Cinesias aus Athen, ein anmaaßlicher Dichter, so schreckliche Strophen und verstümmelte Verse, daß ich, vom Schmerz seiner Dithyramben gefoltert, so verdreht wurde, daß du geschworen haben würdest, meine rechte Seite sei meine linke. Auch hier hatte mein Unglück noch kein Ende; denn Phrynis, in dessen Gehirn ein Wirbelwind weht, folterte mich mit kleinen Drathen, aus welchen er zwölf langweilige Harmonieen hervorbrachte. Aber ihn (denn er bereuete seine Verirrungen bald) tadle ich nicht so sehr, als den Timotheus und den Milesier Pyrrhias, von denen jener mein Gesicht überfurchte und meine Wangen pflügte, dieser aber mich mit seinen zwölf Saiten band und so hülflos verließ."

Auf diese von der Musik geführte Klage folgen einige allgemeine Bemerkungen des Soterikus über den Einfluß der Musik auf die Leidenschaften und Sitten, und über ihre verschiedenen Charaktere und Kräfte, und die Ursache und Natur der Musik der Sphären, womit dieser Dialog schließt, der im Alterthum so berühmt ist, und von Meibom ein goldenes Werkchen genannt wird.

Plutarch hielt es vielleicht einem Priester Apolls nur für anständig, die Theatermusik niederzuschlagen. Daher war die Abweichung der Musik ins Muntere und Leichtfertige ein steter Vorwurf seines Tadels, so wie bei Aristoteles und Aristoxenus. Ein neuerer Schriftsteller bemerkt, die merkwürdigsten Besonderheiten in dem Symposion seien die darin dargestellte Neigung der Musiker aller Zeiten zu Neuerungen, und die äußerste Strenge, womit man diesem Hange fast einmüthig Widerstand geleistet habe. Hätte er gesagt: „Die Begierde, die sich in den Musikern aller Zeitalter zeigt, ihre Wissenschaft und Kunst weiter zu bringen, und die Bigoterie, womit man diesem Bestreben fast einmüthig widerstanden hat, beweisen, daß nichts von der Einmischung des Stolzes und Aberglaubens frei ist," so hätte er vielleicht richtiger und treffender gesprochen.

Nach einem langen, dem Studium geweihten Leben, mit Ehre geschmückt, und mit Ansehen und Glück gekrönt, starb Plutarch an seinem Geburtsorte um das 140ste Jahr nach Chr. Geburt, und hinterließ eine Mannichfaltigkeit nützlicher, geschätzter und hochbewunderter Schriften.

Quintilian.

Aristides Quintilianus blühte im letztern Theile des vorletzten Jahrhunderts vor Christo. Die Abhandlung dieses berühmten Theoretikers de musica besteht aus drei Büchern. Das erste erörtert umständlich die Lehre

von den modis, und was er von Theoretikern sagt, ist auf Melodie beschränkt zu nehmen. Von der Zeit gibt er folgende Erklärung. Sie ist von zweifacher Art. Die eine ist einfach und untheilbar, wie ein Punkt in der Geometrie; die andere ist zusammengesetzt, das heißt doppelt, dreifach und vierfach; und er spricht von der Erhebung und Niedersenkung eines Theils des Körpers, als nothwendig zum Rhythmus, wahrscheinlich in Bezug auf Tact; welches die Uebereinstimmung der alten und neuern Art des Tactschlagens zeigt. Das 2te Buch wendet die Musik auf die Anordnung des äußern Betragens an, wie die Philosophie auf Veredlung des Geistes. Unter mancherlei Bemerkungen über den allgemeinen Nutzen der Musik behauptet er, daß sie durch ihre Harmonie die Sitten bilde, während ihr Rhythmus die persönlichen Bewegungen gefälliger mache. Der Gottesverehrung, setzt er hinzu, ertheilt sie mehr Feierlichkeit, öffentlichen Festen mehr Freude, und sie vermag die schwierigsten und mühsamsten Unternehmungen leicht und angenehm zu machen. Ueber den Gebrauch der Musik in Kriegen bei den Alten, hat er folgende interessante Stelle:

„Numa hat gesagt, daß er durch Musik die Sitten verbesserte und verfeinerte, welche vorher roh und wild waren; zu dem Ende brauchte er sie bei Festen und Opfern. Habe ich erst nöthig zu sagen, was in den Kriegen, wo sie gebraucht worden ist und werden wird, die Pyrrhische Musik zur kriegerischen Zucht für Hülfe leistet? Gewiß muß das Jedem einleuchten; wie auch, daß die wörtlichen Befehle, zur Zeit der Action, große Verwirrung anrichten, und vielleicht dem Feinde zum

Nachtheil Kenntniß geben würden. Zu dem martialischen Instrument, der Trompete, eignet sich eine besondere Melodie, die nach Umständen wechselt, wie z. B. bei dem Angriff des Centrums oder eines Flügels, oder bei einem Rückzuge, oder bei der Bildung dieser oder jener Figur; so daß man, ohne dem Feinde seine Absichten zu verrathen, sich bei seiner Armee sogleich verständlich macht.“

Das 3te Buch berichtet Versuche mit durch Gewichte ausgespannten Saiten, in gegebenen Verhältnissen, um die Consonanzen zu berechnen; ein Verfahren, auf des Pythagoras Gewährschaft gestützt, welcher (wie es da heißt) bei seinem Tode seine Schüler ermahnte, das Monochord zu schlagen, und dadurch besser ihren Verstand zu unterrichten, als in der Abmessung der Intervalle ihrem Gehör zu trauen. — Die folgende Stelle ist voll imaginärer Ideen:

„Die Tetrachorde, sagt er, sind fünf, und jedes hat Beziehung auf einen oder den andern Sinn. Das Tetrachord Hypaton gleicht dem Gefühl, welches in neugebornen Kindern rege wird, wenn die Kälte sie schreien macht. Das Tetrachord Meson gleicht dem Geschmack, der zur Erhaltung des Lebens nöthig ist und Aehnlichkeit mit dem Gefühl hat. Das dritte, Synemmenon, ist dem Geruch ähnlich, weil dieser mit dem Geschmack zusammenhängt. Das 4te, Diazeugmenon, wird dem Gehör verglichen, weil die Ohren so entfernt von den andern Sinnwerkzeugen und von einander getrennt sind. Das Tetrachord Hyperboleon gleicht dem Gesicht, als das höchste der Systeme, so wie

dieser Sinn in Ansehung unsrer äußern Wahrnehmungen ist." — Seine spielende Einbildungskraft lehrt ferner, eine ähnliche Beziehung der fünf Tetrachorde mit den fünf Elementen; Hypaton entspricht der Erde, als das Tiefste; Meson dem Wasser, als zunächst der Erde; Synemmenon der Luft, welche durch das Wasser geht, in den Tiefen der Erde und See zurückbleibt, und zum Athmen der Thiere dient; Diazeugmenon dem Feuer, dessen Bewegung aufwärts geht und gegen die Natur ist; endlich Hyperboleon dem Aether, als das Höchste über allen andern Tetrachorden."

Auf diese eccentrischen Speculationen folgen eben so schwärmerische Analogieen zwischen den Tetrachorden und den Tugenden. Indeß stellte Quintilian doch manche treffliche Regel für Theorie und Praxis auf, und machte sich um die musikalische Wissenschaft verdient.

Ohne die Leser mit Olympius, Bryennius, Bacchius senior, Gaudentius und vielen Andern aufzuhalten, die unter den Schriftstellern über Musik minder wichtig sind, gehen wir fort zu

Censorinus.

Dieser berühmte Musikus und Grammatiker blühte in Rom um das Ende des dritten Jahrhunderts nach Chr. Geburt. In einem Werk de die natali erklärt er Musik (als dessen Hauptgegenstand) für die Wissenschaft des guten Modulirens, und nennt den Unterschied zwischen Höhe und Tiefe der Töne diastema. Ein Diastem kann aus zwei, drei oder mehr Tönen bestehen. Um accordirende Wirkungen hervorzubringen, müssen die Töne

nicht willkürlich, sondern nach einer Regel verbunden werden. Symphonie ist eine angenehme Zusammenstimmung der Töne. Die einfachen oder ersten Symphonieen sind drei, aus denen die übrigen bestehen; die erste, die ein Diastem von zwei Tönen und einem halben Ton hat, heißt Diatessaron; die zweite, von drei Tönen und einem halben, Diapente; die dritte ist ein Diapason, und besteht aus den beiden vorigen; denn sie besteht entweder, nach Aristoxenus u. A., aus sechs Tönen, oder aus fünf Tönen und zwei halben, nach Pythagoras und den Geometern, welche beweisen, daß zwei halbe Töne nicht den ganzen Ton ausfüllen; daher ist dieses Intervall oder Diastem, von Plato uneigentlich ein Halbton genannt, eigentlich eine Diesis oder ein Limma."

Der Verfasser prüft dann, zum Beweise, daß Töne den Maaßen unterworfen sind, die Entdeckungen des Pythagoras; wirft einen Blick auf Platonische Analogieen, und macht Bemerkungen über die Zahl sieben in Betreff der Musik und des menschlichen Lebens.

„Unstreitig," sagt er, „hat Musik einen Einfluß auf unsre Geburt; denn sie mag nach Sokrates blos in der Stimme und Bewegung des Körpers, oder in diesen beiden und in der Gemüthsbewegung nach Theophrast bestehen, so hat sie gewiß etwas Göttliches und großen Einfluß auf die Seele. Wäre sie nicht voll Dank gegen die unsterblichen Götter gewesen, so würden theatralische Spiele nie zu ihrer Aussöhnung gestiftet worden seyn; auch würden die Flöten unsre Bittgesänge in den heiligen Tempeln nicht begleiten. Triumphe würden nicht

mit der Flöte gefeiert; noch die Cither oder Lyra dem Apoll beigelegt, noch die Flöte und die andern Instrumente dieser Art den Musen geweiht worden seyn; auch würde man es den Flötenspielern nicht erlaubt haben, und denen, durch welche die Götter versöhnt werden, öffentliche Spiele zu geben, und auf dem Capitol zu speisen, oder während der kleinern Quinquatria (dem Minerva-Feste) berauscht und in beliebige Gewänder gekleidet, um die Stadt zu ziehen. Menschliche Seelen, und die, welche göttlich sind (obgleich Epikur dagegen spricht), erkennen ihre Natur durch Gesänge."

Endlich wird Symphonie von den Schiffsbefehlshabern zur Aufmunterung der Matrosen bei den Mühseligkeiten und Gefahren der Seefahrt gebraucht, und während die Legionen im Schlachtfelde stehen, wird die Furcht des Todes durch die Trompete verscheucht; daher war (wie man sagt) Pythagoras, um seine Seele mit ihrer eigenen Göttlichkeit zu erfüllen, gewohnt, ehe er schlafen ging, und nachdem er erwacht war, zur Cither zu singen; und der Arzt Asklepiades linderte oder heilte durch Musik die Gemüthsstörungen der Wahnsinnigen. Etophilus, auch ein Arzt, sagt, daß die Pulsschläge durch musikalische Rhythmen bewegt werden; so daß beide, Körper und Seele, der Macht der Harmonie unterworfen sind, und Musik ohne Zweifel nicht ohne Einfluß auf unsre Geburt ist."

Censorin betrachtet dann des Pythagoras Lehre vom Weltbau nach musikalischen Verhältnissen, und die süße Melodie, die aus den Verhältnissen, Entfernungen und Bewegungen der Planeten entstehen müsse, in unserm be-

schränkten Gehör aber keinen Eingang finden könne, und schließt mit der Bemerkung, daß Pythagoras die Sterne mit vielen andern Dingen in der Musik verglich, und die ganze Welt als in Harmonie gegründet darstellte. Diesem gemäß erinnert er an die Worte des Dorylaus: „diese Welt ist das Instrument Gottes,“ und anderer Schriftsteller, welche erklärten: „es gebe sieben wandelnde Planeten, die regelmäßige Bewegungen haben, welche schicklich einem Tanze vergleichbar sind.“

Porphyrius.

Dieser Musikus, Gelehrter und Philosoph, war zu Tyrus um die Mitte des dritten Jahrhunderts geboren. Nachdem er zu Athen unter dem Sophisten Longinus studirt hatte, vervollkommnete er sich zu Rom in der Platonischen Lehre unter Arnobius und Plotinus, dem bewunderten und geschätzten Freunde des Kaisers Gallienus.

Porphyrius zeichnete sich, nach dem besten Zeugniß, unter den Zeitgenossen in Geschichte, Mathematik, Musik und Philosophie aus. Seine Sprache war voll Zierlichkeit und Würde, Einfachheit und Anmuth. Er schrieb unter andern einen Commentar über des Ptolemäus Harmonik. Der h. Hieronymus sagt, Porphyrius war ein Jude; aber Eunapius widerspricht, und versichert, sein eigentlicher Name war Malchus, welches im Syrischen König bedeutet; daher ihm Longin, sein erster Lehrer, den Namen Porphyrius mit Anspielung auf den Purpurmantel der Könige gab. Unglücklicherweise ist sein Commentar unvollständig. Er scheint ein strenger Geg-

ner der Aristoxanianer gewesen zu seyn, und hängt eifrig an den Sätzen des Pythagoras. Er lebte zuletzt in Sicilien, und starb unter Diocletians Regierung im 72sten Jahre.

Diese Nachrichten von den Leben und Werken der vorzüglichsten alten Schriftsteller über Musik werden dem Leser einen ziemlichen allgemeinen Begriff von dem Zustande und Fortschritte der musikalischen Theorie während der letztern Periode der heidnischen Geschichte, und zu Anfange und durch die ersten wenigen Jahrhunderte der Christlichen Zeitrechnung verschafft haben. Das folgende Kapitel wird die Anwendung der Theorie in der Ausführung zeigen.

Zehntes Kapitel.

Praktische Ansicht der alten Vocal- und Instrumental-Musik.

Der Ausdruck der Leidenschaften (und Affecte) durch Töne der Stimme ist so natürlich, daß wir dessen Ursprung gleichzeitig mit dem Ursprung des Menschengeschlechts anzunehmen geneigt seyn müssen. Die Klagen des Schmerzes und die Ausrufungen der Freude bedurften keines andern Führers oder Lehrers, als des auszudrückenden Gefühls selbst; und die Natur, sich selbst treu, sprach in Tönen, welche ihre Empfindungen eingaben und modulirten. Diese Bemerkung gilt auch von der Sprache. Obgleich in der Schrift ein Wort immer das nämliche ist, so ist es doch im Vortrage tausend verschiedener Schattirungen fähig, nach dem Sinn

und der Empfindung, die man ausdrücken will. Alle diese Schattirungen oder Veränderungen zu gewähren, ist das eigentliche Geschäft der Musik. Das Herz gibt ihr den Leitfaden; aber die Stimme ist ihr eigenes Mittel, ihr eigenes Werk; der Gram und das Vergnügen, der Haß und die Zuneigung, bestehen außer ihr, ermangeln aber, ohne sie, des kräftigsten Ausdrucks. Sollen wir uns also wundern, wenn Hymnen und Gesänge dem Gebrauch der Buchstaben vorhergingen, und lange Zeit selbst die Stelle der Geschichte vertreten? Gesetze wurden ursprünglich gesungen, und Gebete melodisch recitirt. Der Religion und der Justiz gab Musik Inbrunst und Feierlichkeit; den geselligen Genüssen des Lebens gab sie eine einnehmende Verschönerung und eine höhere Heiterkeit.

Von heiliger Musik waren die frühesten Beispiele, von denen wir Nachricht haben, die theurgischen Hymnen oder Gesänge der Bezauberung (Weihgesänge), wie die, welche dem Orpheus zugeschrieben werden, und in Aegypten ihren Ursprung haben sollen. Auf diese folgten Volks- oder heroische Hymnen, die zum Preise einer besondern Gottheit, oder an der Spitze eines Kriegsheeres angestimmt wurden. Die dem Apoll und Mars gewidmeten Gesänge hießen Päane, die dem Bacchus, Dithyramben. Eine dritte Klasse, die wir die philosophischen oder allegorischen nennen können, war dem Ruhm göttlicher Eigenschaften geweiht.

Die Hyperboreer, welche den Apoll anbeteten, feierten alle ihre Mysterien mit Hymnen. Sie sangen sie vor dem Altar zu Delos unter Flöten- und Harfenbe-

gleitung. Die Iberier von Böotien liebten eine Art Grab- und Trauerlieder: daher sagt Philostratus, sie waren das einzige Volk, das die Triumphe des Todes feierte. Die Dorischen und Phrygischen Hymnen waren männlicher und lebhafter. Die von Lesbos und Aeolien waren besonders lieblich und gefällig; doch geschätzt nicht blos wegen ihrer Melodie, sondern als Behältnisse aller Kenntniß und als Abrisse der Geschichte. So waren die Hymnen zu Delphos, zu Delos und in den meisten Gegenden von Hellas *). Die Dorischen Hymnen wurden allgemein in den Prytaneen und Tempeln **) gesungen, und zwar von den Purkonen oder Sonnenpriestern und von den Hierophantinnen.

Die meisten Schriftsteller sind der Meinung, daß die ersten musikalischen Aeußerungen der Stimme an die Götter gerichtet waren; daß die Menschen nicht eher einen Wachsthum des Unterhalts durch den Ackerbau erhielten, als ihre Dankbarkeit in Gesängen der Erkenntlichkeit der göttlichen Güte ausgebrochen war. Dieß war natürlich; eben so natürlich war es, daß, als der menschliche Geist an Kenntniß zunahm, und die Gesellschaft sich auszubilden anfing, Poesie und Gesangsmusik ihren Ein-

*) Hierauf spielt Homer (Odyssee 12.) in der Geschichte der Sirenen an, deren Gesang er als fast unwiderstehlich schildert, während ihre Einsicht und Kenntniß noch wunderbarer und einnehmender war. So stellt er sie dar, als Ulysses sich ihrem Ufer nahet.

**) Sie waren in der alten Ammonischen Sprache abgefaßt, und sollen von Pegasus, Agyieus und Olen eingeführt worden seyn, von denen den letzten Manche für einen Lycier, Andere für einen Hyperboreer, und Einige für einen Aegyptier erklären.

fluß vom Felde auf die Stadt äußerte, neue Anmuth und Kraft annahm, und, bereichert mit Instrumentalbegleitungen, die feierlichsten und imposantesten Theile der religiösen Gebräuche ausmachen mußte. Von diesem Gebrauche der Poesie und Musik sind die Beispiele in dem königlichen Psalmisten, und in Homer und Virgil zahlreich. Wirklich war die Vocalmusik so vorherrschend, unter den Hebräern, den Griechen und selbst den Römern, daß der Name Sänger unter ihnen eine gemeinschaftliche Benennung für Dichter und Tonkünstler war; woraus wir lernen, wie innig poetische Ideen und melodischer Vortrag vereinigt waren.

Von der weltlichen Musik der Griechen, die hauptsächlich in ihren Skolien oder Festgesängen bestanden, sind die einzigen uns übrig, welche zur Tafel gesungen wurden *). Bei Gastmählern oder Mahlzeiten war es lange Zeit Brauch für jeden der Gäste, eins dieser Lieder allein zu singen, mit einem Myrtenzweige in der Hand, welcher am Schlusse seines Gesanges an den nächsten Nachbar nach der Richtung, in welcher der Gesang in die Runde ging, abgegeben wurde. Als aber in die Länge die Musik zu höherer Vollkommenheit gelangt war, wurde der Myrtenzweig weggelegt, um der Leier Platz zu machen, welche dann regelmäßig der Stimme zur Begleitung diente: und das Talent der Selbstbegleitung ward so allgemein, daß der Mangel desselben

*) Plutarch jedoch, Athenäus und Lucian belehren uns, daß die ersten Beispiele dieser Festlieder wirkliche Päane, heilige Gesänge an eine Gottheit waren, und von der ganzen Gesellschaft gesungen wurden.

manständig war; und die Myrte ergreifen ward ein Sprichwort für Unwissenheit, in wiefern es die Ungeschicklichkeit des Sängers verrieth, seiner Hand eine bessere Beschäftigung zu geben.

Diese Skolia oder Tafellieder können unter drei Klassen, moralische, mythologische und patriotische gebracht werden. Dr. Burney hat von diesen dreierlei Skolien Texte gesammelt, wie unter den moralischen eins über den Reichthum von Timokreon, einem komischen Dichter von Rhodus, der im 5ten Jahrhundert vor Chr. lebte, und Preise zu Olympia gewann, und eines von Simonides; unter den mythologischen aus Athenäus zwei, wovon eines an den Pan; und unter den patriotischen, Skolien an die Patrioten Harmodius und Aristogiton.

Vor Erfindung der Schreibkunst wurden die einfachsten Mittel angewandt, das Andenken wichtiger Begebenheiten zu verewigen. Unter diesen wurde keine allgemeiner benutzt, als Feste, Spiele und Gesänge. In den letztern wurden allgemeine Bedrängnisse oder Glücksfälle geschildert, die Jahrstage von Niederlagen und Verlusten beklagt, Siege, Geburten und Heirathen in Erinnerung gebracht und gefeiert. Auch hatten die Alten außerdem Gesänge für die verschiedenen Berufsarten, z. B. den Bukoliasm oder das Schäferlied; den Lytierses oder das Schnitterlied; die Himäa oder das Müllerlied; Aelinos *) oder das Weberlied;

*) Aelinon, wird von Einigen für das Weberlied (von Linon, Flachs); von Andern für ein Trauerlied auf den Linos erklärt.

A. d. U.

die Nunnia, das Ammenlied; das Nomion oder Liebeslied; die Kalicè, den Gesang der Frauen; und die Harpalyce, das Lied der jungen Mädchen. Hierzu kommt noch der Hochzeitgesang, Hymenäum genannt; der Gesang Datis für fröhliche Gelegenheiten; das Lied Jamelos, für traurige; und der Leichengesang Aelinos. (Hierher gehört auch das Epilenium, beim Weinkeltern; der Himäus, beim Wasserschöpfen; das Epimylion, bei der Mühle zu singen, u. a. m.)

So sittlich, religiös und patriotisch die Griechen waren, so sind doch ihre besten, auf uns gekommenen Skolien, die auf Liebe und Wein. Daß Liebe zu Musik und Poesie begeistern, war eine ihrer Hauptmaximen. Plutarch macht dieß zu einem Gegenstand seiner Tischgespräche.

„Liebe," sagt er, „wie der Wein, flößt Lebhaftigkeit, Fröhlichkeit und Leidenschaft ein; und in dieser Stimmung ist es natürlich, zu singen, und unserm Ausdruck Kraft und Bedeutung zu geben. Ueberdieß bedient sich, wer verliebt ist, einer bildlichen, abgemessenen Sprache, um seine Gedanken zu verstärken, so wie man Gold zur Verschönerung von Statüen gebraucht. Sobald ein beliebter Gegenstand erwähnt wird, werden seine Vollkommenheiten und Schönheiten in Gesängen verkündigt, welche sie dem Gedächtniß lebhafter und tiefer einprägen. Wenn wir unsrer Geliebten Briefe oder Geschenke schicken, suchen wir ihren Werth durch eine Abschrift von Versen oder durch ein Lied zu erhöhen. Kurz es gibt dreierlei Antriebe, zu singen: Betrübniß, Freude und Begeisterung. Bei der Betrübniß werden unsre Kla-

gen in verlängerten Tönen, wie in der Musik, ausgedrückt: auch die Stimme eines Redners, der die Gunst der Zuhörer gewinnen will, wird nach Art eines Gesanges modulirt, wie die Betrübniß und Klage bei tragischen Schauspielern. Die Freude verursacht lebhafte Bewegungen, und treibt gemeine Leute, zu springen und zu tanzen, während Personen von mehr Anstande und besserer Erziehung zu *singen* geneigt sind. Enthusiasmus reißt zu einem Grade von Wahnsinn und Raserei hin; dieß beweist das Geschrei bei den Bacchanalien, so wie die Verzuckung der Pythia, wobei doch eine Art Tact und Rhythmus vorkommt. Nun ist kein Zweifel, daß die Leidenschaft der Liebe sowohl großen Schmerz, als großes Vergnügen verursache. Diese Leidenschaft also, welche alle drei Neigungen zum Singen in sich vereinigt, muß allezeit als vorzüglich den Trieb zum Gesange erregend betrachtet worden seyn."

Unter den Trink- und Liebesliedern der Griechen sind die besten die lyrischen Gedichte *Anakreon's*. Ihre naive Anmuth und Eleganz hat ihnen mehr Nachahmungen zuwege gebracht, als *Pindar* mit seinen Oden fand, während beide in ihrer Art sich so auszeichnen, daß man um das Vortreffliche jeder Gattung zu bezeichnen, die Beiworte *Anakreontisch* und *Pindarisch* gebraucht hat.

Es ist unmöglich, dieses Fach der Griechischen Musikgeschichte durchzugehen, ohne die Lücke zu fühlen, welche der gänzliche Verlust ihrer Festmelodieen gemacht hat. Der Besitz einiger derselben würde viel Licht über den Gegenstand verbreitet haben. Wir hätten aus ihnen ge-

fernt, ob die Liedermelodieen der Alten aus einem zusammenhängenden Strom oder einer Aufeinanderfolge aus einander entstehender Passagen, die ein völliges Ganzes bildeten, von mannichfachem Ausdruck, und doch von Einheit des Charakters, gebildet waren; oder ob sie nur zusammengenommene Wiederholungen einer kurzen Phrase oder eines kurzen Gedankens, ohne ausgedehnte Entwicklung, ohne System und veränderte Züge, gewesen sind. Sind sie von der erstern Art gewesen, so ist ihr Verlust groß; waren sie von der letztern, so würde ihre Erhaltung wenigstens die Wißbegier befriedigt, und uns in Stand gesetzt haben, über den Geschmack in diesem Zweige der musikalischen Composition zu entscheiden.

Wiewohl uns die Zeit kein Muster der Bildung der alten Melodie erhalten hat, so sind wir doch glücklicherweise nicht ohne Belehrung über die Form und den Charakter der Griechischen Instrumente.

Diese waren dreierlei: Blas-, Saiten- und Schlaginstrumente. Die erste Gattung bestand hauptsächlich aus der Flöte, dem Horn, der Syrinx, der Trompete und der Wasserorgel: die zweite begriff die Lyra und das Psalterion: die dritte die Trommel, das Cymbal, das Krotalon, und die Glocken *).

*) Die alten Namen dieser Instrumente in derselben Ordnung sind: Aulos (lateinisch tibia), Keras (cornu), Salpinx (tuba, buccina oder lituus), Syrinx (fistula, calamus), und Hydraulikon: ferner Phorminx oder Cithara; die Chelys (testudo); die Lyra (fides), und das Psalterion: das Tympanon (tympanum), das Tympanion (parvum tympanum oder das tympanulum), das Cymbalon (cymbalum), das Krotalon (crotalum), und der Kodon (campanum aes).

Blasinstrumente.

Das erste Blasinstrument war höchst wahrscheinlich die avena oder die Pfeife aus Haber- oder anderm Rohr; dieß würde natürlich auf eine Verbindung mehrerer solcher einfachen Rohre führen, und die syrinx oder fistula (Hirtenpfeife) hervorbringen. Diese einfache Erfindung, verschiedene Töne durch die Vereinigung von Pfeifen von unterschiedener Länge zu erzeugen, mochte mit der Zeit den Gedanken an die Hand geben, mittels der Grifflöcher mancherlei Töne auf einem einzigen Rohr hervorzubringen; und daher entstand die Flöte (tibia), die, wie man glaubt, anfangs aus dem Schienbeine eines Thiers (tibia) gemacht wurde. Die zweite Art Blasinstrumente entstand vermuthlich aus Seemuschelschaalen und den Hörnern vierfüßiger Thiere. Der Monaulos oder die einfache Pfeife auf alten Bildhauerwerken bestätigt diese Vermuthung sehr.

Ob gleich die Verbesserung der Griechischen Flöte schnell vor sich ging; ob gleich aus dem rohen von Natur hohlen Rohre sie bald zu dem Zustande gelangte, worin sie das künstliche Bohren erlaubte, und endlich aus Buchsbaum, Lorberholz, Erz, Silber und selbst Gold gemacht wurde, so waren doch die Mängel, welche selbst die neuern Künstlern so schwer zu beseitigen wußten, unvermeidliche Uebel, wie die Klagen des Aristoxenus beweisen. „Flöten," sagt dieser gründliche Kunstverständige, „verändern immer ihre Stimmung, und bleiben nie in demselben Zustande." Ein Hülfsmittel gegen die dissonirenden Intervalle war der Gebrauch des

Wachses, das bei den Löchern des Instruments angebracht wurde *).

Die Röhre der Panpfeife (fistula Panis) bestanden aus Rohrhalmen, die gerade unter dem Absatz oder Knoten abgeschnitten waren, und waren alle zugestopfte, verschlossene Pfeifen (stopt-pipes), wie in dem zugedeckten Diapason auf der Orgel, auf welcher der Wind da herausgeht, wo er hineinging **). Daß die Flöten der Alten aus Halmen und Rohren gemacht wurden, ist außer Zweifel.

Plutarch erwähnt in seinen Dialogen eine Syrinx oder kleine Pfeife, welche bisweilen an Flöten gesteckt wurde, offenbar so, wie wir Röhrchen an unsre Hoboen oder Fagotte stecken. Wiewohl wir aber aus einem musikalischen Problem in einer andern Abhandlung Plutarchs erfahren, daß die verbundene Syrinx, aufgezogen, die Flöte in allen ihren Tönen schärfte oder erhöhete, und herabgelassen, ihre ganze Scala dämpfte oder erniedrigte (flattened), so wissen wir doch nicht, wie sie an den Körper des Instruments angebracht wurde, und

*) Dieß Mittel muß aus Mangel an Geschicklichkeit im Bohren nöthig geworden seyn. In einem warmen Klima muß das immer dem Schmelzen unterworfene Wachs ein sehr unsicheres Hülfsmittel gewesen seyn. Doch daß Wachs wirklich zu diesem Zweck gebraucht wurde, erhellt aus einem Instrument von der Fagott-Art, das Mersenne beschreibt, welcher sagt, daß die tetines, wie er die Hervorragungen nennt, nicht beweglich, sondern fest waren, und daß, wann die auf der einen Seite gebraucht wurden, die auf der andern mit Wachs zugestopft wurden.

**) Die Panpfeife der Insel Neu-Amsterdam in der Südsee wird aus unter den Knoten abgeschnittenen Rohren und folglich aus verschlossenen Pfeifen gemacht.

können nur schließen, daß bei der großen Verschiedenheit ihres Gebrauchs von dem unsrer künstlichen Rohre, die alte Art der Anwendung auch von der heutigen sehr verschieden gewesen seyn müsse.

Allein obgleich der Zweck der Alten beim Anstecken der Syrinx an ihre Flöten keine Aehnlichkeit mit dem unsrigen beim Gebrauch des Röhrchens hat, so erhellt doch, daß die Wirkung, die wir von diesem Anstecken erlangen, einigermaßen durch ihre Glottis, lingula oder Zunge erreicht wurde, die (wie es scheint) wesentlich zu ihrem Gebrauche des Instruments gehörte. Wir müssen wirklich glauben, daß die Flöte ohne diese Hülfe kaum ansprechen konnte, weil der Musiker Midas, aus Agrigent, es als ein Wunder vorstellte, daß er, ob ihm gleich sein Röhrchen mitten im Spiel losging oder fehlte, doch seine Musik ausführen konnte *).

Unter die merkwürdigsten Besonderheiten der alten Blasinstrumente gehören die tibiae pares oder gleichen Flöten, die tibiae impares oder die ungleichen, die tibiae dextrae oder die Flöten für die rechte, und die tibiae sinistrae, oder die für die linke Hand. Von der Art, wie diese gespielt wurden, wissen wir so wenig, daß es nie bestimmt worden ist, ob die pares und impares doppelte und einfache, oder gleiche und ungleiche Flöten waren: auch sind die Gelehrten nicht besser über den Unterschied der rechthändigen und linkhändigen Flöten einig geworden. In den Darstellungen auf alten Bildhauer-

*) Und es war ein Ausdruck des Demades, eines Atheniensischen Redners, der seine Landsleute mit Flöten verglich: sie taugten zu nichts, ohne ihre Zungen.

werken ist es nichts Seltenes, die eine der ungleichen Flöten gerade, und die andre gekrümmt zu sehen: und der Grammatiker Hesychius sagt, daß die krumme in der linken, und die gerade in der rechten Hand gehalten wurde. Und aus Plinius ergibt sich, daß die längste der ungleichen (impares) für die linke Hand bestimmt war: weil er, da er von den Rohren, aus denen sie gemacht wurden, spricht, sagt, der dem Boden am nächsten befindliche Theil sei der weiteste, und diene für die linkhändigen Flöten *).

Vossius (der nach Proklus spricht) sagt, jedes Loch der alten Flöten gebe wenigstens drei verschiedene Töne; und wenn die paratrypemata oder Seitenlöcher geöffnet wurden, selbst noch mehrere. Und aus Arcadius Grammaticus lernen wir, daß die Erfinder der Flötenlöcher eine Methode ersonnen hatten, sie nach Belieben zu öffnen und zu schließen, mittels gewisser Hörner oder Pflöcke, welche herein oder herausgedreht wurden, sich herauf oder herunter bewegten, und so die Töne vermehrten. Aber wie Dr. Burney mit Recht bemerkt, konnte diese Verrichtung nicht während des Spiels geschehen; weil, nach den meisten von ihm gesehenen Ab-

*) In der Farnesischen Sammlung zu Rom ist in Basrelief die Vorstellung einer Bacchantin, die eine Doppelflöte bläst, deren Rohre von ungleicher Länge und mit Wirbeln oder Stöpseln (keys or stopples) versehen sind; aber die meisten auf Bildhauerarbeit dargestellten Spieler von Doppelflöten scheinen das Instrument ohne Bewegung der Finger zu greifen, und da viele Flöten ohne Löcher sind, so bleiben wir im Zweifel, ob sie durch die Hand, oder, wie unsre Trompeten und Hörner, durch den Mund, modulirt worden sind.

bildungen durchlöcherter Flöten, die Pflöcke oder Stöpsel von der Hand des Spielers nicht erreicht werden konnten. „Und ob gleich, setzt Burney hinzu, bei unserm Fagott, und unsrer Hoboe und Querflöte, wir durch Klappen die Löcher, welche die Finger nicht erreichen können, zu öffnen und zu schliessen wissen, so ist es doch, weil sich solche Hülfsmittel auf den alten Abbildungen nicht zeigen, schwer, diesen Pflöcken oder Stöpseln einen andern Zweck beizulegen, als den, die Tonleiter zu einer gewissen Tonart oder einem Klanggeschlecht, vor dem Spiel einzurichten."

Bisweilen war ein Horn an das Ende der Flöte gesteckt, wodurch sie die Gestalt eines lituus oder einer Trompete bekam. Dieses gebogene Ende war das Kennzeichen der Phrygischen Flöte. Bartholinus (de tib. vet. p. 48,) stellt zwei Flöten dieser Art mit Pflöcken dar: eine gerade und eine gebogene, und sagt aus der Akustik des Aristoteles, daß die Lautheit und Klarheit durch die Beifügung des Horns erlangt wurde: Cornua resonando instrumentorum sonos reddunt clariores. Einige Schriftsteller glauben, und wohl mit gutem Grunde, daß das Horn die Flöten, an die es angebracht wurde, eine Octave tiefer machte.

Aus einem Basrelief im Hofe des Palastes Santa Croce zu Rom erhellt, daß die Griechen nicht ganz unbekannt mit der Sackpfeife waren, von der sie die nahe Aehnlichkeit an einem Instrument, Askaulos genannt, besaßen, welches die Römer tibia utricularis benannten. Isaac Vossius jedoch leugnet, daß das Wort utricularis einen Spieler der Sackpfeife bedeute, und

besteht darauf, das besagte Instrument sei eine durch Blasebälge geblasene Orgel, zum Unterschied von der Wasserorgel gewesen; allein eine Stelle in Dion Chrysostomus beweist seinen Irrthum. Denn dieser Griechische Schriftsteller sagt, da er von Nero spricht, daß er die Flöte, mit einer Blase oder einem ledernen Windbeutel unter dem Arme, gespielt habe. Dieß ist die genaue Beschreibung der neuen Sackpfeife *); und zusammengehalten mit den gleichen, ungleichen Flöten, den Doppelflöten und den gehörnten Flöten beweist dieß, daß diese Art Blasinstrument, bei den Alten eine beträchtliche Zusammensetzung und Ausbildung erreicht hatten.

Von dem alten Horn wissen wir so wenig, um unsre Ideen von seiner Form und seinem Ton hauptsächlich nur auf seinen Namen zu gründen. Daß es von den Aegyptiern erfunden zu den Griechen käm, ist nicht zu bezweifeln. Es war die Schalmeie (shawm) des erstern, und das Keras des letztern Volkes. Es ist zu verschiedenen Zeiten aus den Hörnern mancherlei Thiere, vornehmlich aber aus denen der wilden Ziege gemacht worden. Seine ursprüngliche Bildung war wahrscheinlich wenig von der Form, die die Natur gab, verschieden, und seine Tonleiter lag, wie jetzt, weit unter der der Flöte. Daß es bei Griechen in sehr allgemeinem Gebrauch war, beweisen die Zeugnisse einer Menge alter Schriftsteller hinlänglich. Und daß seine Macht über

*) Die Ursache, warum Nero die tibia utricularis vorzog, ist sonderbar, nämlich: damit er jene Verdrehungen des Gesichts vermeiden möchte, welche durch das Blasen der gewöhnlichen Flöten entständen, und Minerva so mit Abneigung gegen diese erfüllten.

die Leidenschaften groß war, davon zeugt Lucrez in seiner Beschreibung des feierlichen Zuges zu Ehren der Cybele.

Ueber den Charakter und die Wirkungen der alten Trompete gibt uns Einiges Aufschluß. Aus einem ihrer Namen, buccina, ist zu vermuthen, daß sie zu einer Zeit aus dem Horn eines Rindes gebildet worden, und das war ihre roheste Form. Daß die Trompete, wie das Horn, aus Aegypten stammt, ist nicht zu zweifeln: doch stehen die Hetrurier in dem Rufe, sie erfunden zu haben; wahrscheinlich wegen des großen und beständigen Gebrauchs, den sie von diesem Instrumente machten. Tatianus, aus Assyrien, sagt, daß dieses Volk Trompeter auf ihre Thürme an den Seeküsten stellte, wo sie Tag und Nacht wachten, damit, wenn etwas Außerordentliches vorfiele, sie durch das Blasen ihrer Instrumente davon Kenntniß gäben. Daher dichtete man, Triton sei Neptuns Trompeter. Nonnus beschreibt ihn demnach (B. 17. S. 468) als Besitzer der tief tönenden Trompete des Hetrurischen Meeres *). Dieß beweiset zugleich die Stärke und Tiefe des Tons dieses Instruments in seiner frühen Beschaffenheit; und da, wie wir wissen, es im Kriege und

*) Außer der tief tönenden Trompete hatten die Alten eine Art helle Trompete (Clarion), ein kriegerisches Instrument, dessen Scala eine Octave höher war, und das die Römer lituus nannten. Es war gebogen, von Metall, und hatte einen äußerst lauten, gellenden Ton. Die Römer gebrauchten es bei der Reiterei, so wie die gerade Trompete bei dem Fußvolk. Ihr lituus erscheint oft auf alten Münzen, als Sinnbild des Krieges, und endigt sich in einen Eberkopf, und bisweilen in den Kopf einer Schlange.

bei öffentlichem Jubel gebraucht wurde, so offenbart sich daraus seine alte Nutzbarkeit und Wichtigkeit *).

Das außerordentlichste der Blasinstrumente, oder wirklich aller andern Gattungen, ist das Hydraulikon oder die Wasserorgel, welches deßwegen so hieß, weil darauf mittels des Wassers gespielt oder wenigstens geblasen wurde. Aus einer von Vitruv gegebenen Beschreibung würde es scheinen, daß das Wasser, durch welches die Luft in die Pfeifen getrieben wurde, durch Pumpen in Bewegung gesetzt worden sei. Die Frage, ob es mit den Fingern gespielt, oder seine Töne durch irgend eine Art mechanischer Mittel modulirt worden, hat beträchtlichen Streit erregt. Claudian spricht davon in Ausdrücken, welche, wenn wir darin die Anfüllung desselben mit Wasser, statt des Windes, übersehen, der Beschreibung einer neuen Orgel nahe kommt:

Vel qui magna levi detrudens murmura tactu
Innumeras voces segetis moderator äenae
Intonet erranti digito, penitusque trabali
Vecte laborantes in carmina concitet undas.

*) Eine Trompete von sehr außerordentlicher Art wurde um die Mitte des letzten Jahrhunderts zu Pompeji ausgegraben. Sie bestand aus einer großen Röhre von Bronze, mit sieben kleinen Pfeifen von Bein oder Elfenbein umgeben, die in eben so vielen metallenen steckten. Diese, welche sich in eine Spitze endigten, lassen vermuthen, daß sie alle durch ein Mundstück geblasen wurden. Die kleinen Pfeifen sind alle von gleicher Länge und Dimension, und scheinen mit einander im Einklange und in der Octave zu dem großen Rohr gewesen zu seyn. Es ist ein Ring da, eine Kette zu befestigen, an der das Instrument über die Schulter des Spielers gehängt wurde. Man fand es in der Hauptwache jener unterirdischen Stadt, und es scheint, (wie Dr. Burney sagt, von dem diese Beschreibung entlehnt ist) der wahre kriegerische clangor tubarum gewesen zu seyn.

Nach Athenäus, der auch eine Beschreib[illegible] Wasserorgel gibt, war sie, zur Zeit des zweite[illegible] mäus Evergetes, von Ktesibius, einem Alexa[illegible] erfunden. Doch kann Ktesibius nicht eigentlich [illegible]finder heissen, weil sie nur eine Vervollkommn[illegible] Plato's Klepsydra oder Wasseruhr ist, wel[illegible] Flöten die Stunden der Nacht zu einer Zeit spie[illegible] sie an dem Zifferblatt nicht gesehen werden konnt[illegible]

Den befriedigendsten Begriff, den man sich [illegible] sem Instrumente bilden kann, gewährt ein groß[illegible] ner Medaillon Valentinians, in der dem Vati[illegible] der Königin Christina von Schweden hinterlassen[illegible] terthümersammlung. Auf der Rückseite dieser [illegible] ist eine Wasserorgel mit zwei Männern, einem zu [illegible]ten, und dem andern zur Linken, abgebildet, wel[illegible] Wasser, das spielt, zu pumpen und auf den K[illegible] horchen scheinen. Sie hat nur acht Pfeifen, [illegible] einem runden Fußgestelle stehen, und hat weder [illegible] noch Spieler.

Saiteninstrumente.

Unter den Saiteninstrumenten ist das erste [illegible] die Lyra (Leier). Nach Allem, was in der [illegible] des Nil und der Schildkrötenschale gemeldet [illegible] wird die Erfindung dieses Instruments allgeme[illegible] Apollo, als dem Merkur beigelegt *). Der [illegible]

*) Einige Schriftsteller machen Apollo zum Erfinder und Merkur zu dem einer andern Art Lyra. Or[illegible] gon. 380) sagt von Chiron: er rühre bisweilen [illegible] ther, bisweilen die von der Schale wiederhall[illegible] mine Merkur's.

aus einer gespannten Saite Musik hervorzubringen, soll diesem Gotte zuerst durch den Klang der Bogensehne seiner Schwester Diana beigekommen seyn.

Obgleich die ursprüngliche Gestalt der Lyra nicht bekannt ist, so sind wir über ihre Einrichtung in ihrem verbesserten Zustande doch nicht ohne Kenntniß.

Aus einer Bildsäule des Orpheus mit der Lyra in der Hand, im Palast Medici, aus Abbildungen dieses Instruments von Hyginius, nach einer Stelle in Philostratus gezeichnet, aus Zeichnungen desselben, die Mersenne aus Rom und andern Gegenden Italiens erhielt, und aus der Lyra in der Hand Apollo's im Garten Mattei bei Rom, können wir uns einen ziemlich deutlichen Begriff von ihrer Gestalt und ihren Fähigkeiten bilden *). Die Seiten bestehen gewöhnlich aus den Hörnern eines Stiers, einer Ziege oder eines Widders; ihre dicken Enden sind an ein längliches Stück Holz und in ihren rechten Winkeln zu demselben befestigt, während ihre dünneren Enden auf die nämliche Art oben an ein Querholz, welches der Basis gleich läuft, befestigt sind.

Wir lesen von der Lyra, der Cither, der Chelys,

*) Isaac Vossius jedoch (de poemat. cant. et virib. rhythmi p. 97) behauptet, daß schwerlich eines dieser übrig gebliebenen Denkmäler des Alterthums in so einem Zustande sei, um eine Meinung über die Form der alten Lyra zu begründen. Er spricht aber von zwei Bildsäulen Apoll's im Garten Sr. Großbritt. Majestät zu London, im Jahre 1673 (wahrscheinlich in dem Privatgarten hinter dem damaligen Schlosse zu Whitehall), von denen jede eine Lyra hält, und welche er, da sie nicht im geringsten verstümmelt sind, als treue Darstellung betrachtet.

dem Psalterion, und der Harfe; aber Pater Montfaucon erklärt, nachdem er dem Gegenstande unendliche Aufmerksamkeit gewidmet hat, es für sehr schwer, wenn überhaupt möglich, zu bestimmen, worin die Instrumente mit diesen Namen von einander unterschieden gewesen. Nichts desto weniger werden sie von Aristides Quintilianus klar unterschieden. Nach der Erklärung der Blasinstrumente, sagt er: „Unter den Saiteninstrumenten wird man die Lyra im Charakter dem Männlichen ähnlich finden, in Absicht der großen Tiefe, Würde und Rauheit ihrer Töne; die Sambuka aber von einem weiblichen Charakter, schwach und zärtlich, und wegen ihrer großen Höhe und der Kleinheit ihrer Saiten, geneigt zu erschlaffen und zu entnerven. Unter den mittleren Instrumenten nimmt das Polyphthongon am meisten Theil am Weiblichen; aber die Cithara weicht nicht sehr vom männlichen Charakter der Lyra ab. „Hier finden wir eine Stufenreihe von Saiteninstrumenten, deren Extreme die der Lyra und der Sambuca ausmachen, während das Polyphthongon und die Cither das Mittel bilden *).“

*) Auf einem alten Gemählde im Museum zu Neapel befindet sich die Vorstellung eines trigonum (Dreiecks) oder einer dreieckigen Harfe, an die Schulter eines kleinen tanzenden Cupido gelehnt, welcher das Instrument mit der linken Hand hält, und mit der rechten darauf spielt. Sophokles nennt das Trigonon ein Phrygisches Instrument; und einer seiner Deipnosophisten erzählt, ein gewisser Tonkünstler, Alexander Alexandrinus, sei solch ein Meister darauf, und habe zu Rom solche Geschicklichkeit bewiesen, daß er die Einwohner in eine Art Wahnsinn dadurch versetzt habe.

Unter den verschiedenen Lyren der Alten war die **tripodische** ein außerordentliches Instrument, von welchem Athenäus (B. 14. K. 15. S. 637) folgende Nachricht gibt.

„Viele alte Instrumente werden erwähnt, wie wir aus Artemon erfahren, von denen wir so wenig Kenntniß haben, daß wir kaum von ihrer Existenz gewiß seyn können; z. B. der Tripus (Dreifuß) des Pythagoras von Zakynthus, welcher seiner Schwierigkeit wegen nicht lange im Gebrauch blieb. Er glich in der Form dem Delphischen Dreifuß, und hatte daher den Namen. Die Füße waren in gleicher Entfernung, und auf einer beweglichen Grundlage befestigt, welche vom Fuße des Spielenden gedreht wurde; die Saiten befanden sich zwischen den Füßen des Stuhls; das Gefäß oben diente als ein Resonanzboden (Schallbret), und die Saiten der Seiten des Instruments waren zu den drei verschiedenen modis, dem Dorischen, Lydischen und Phrygischen gestimmt. Der Spieler saß auf einem zu dieser Absicht gemachten Stuhle, griff die Saiten mit den Fingern der linken Hand, und führte das Plektrum mit der rechten, wobei er zugleich das Instrument mit seinem Fuße nach den drei modis, die ihm beliebten, drehte, so daß er durch große Uebung geschickt war, die Tonweisen mit solcher Schnelligkeit zu verändern, daß die, welche ihn nicht sahen, glauben konnten, drei verschiedene Spieler in drei verschiedenen Tonweisen zu hören.“

Ueber die Gestalt und den Bau dieser Instrumente sagt Quintilian gar nichts. Die alte Cither kann vielleicht so verschieden von der Lyra, als eine einfache von

einer Doppelharfe, gewesen seyn; und wirklich scheint es ziemlich klar, daß die Griechen zwei Hauptarten Saiteninstrumente hatten; eine, gleich unsrer Harfe von vollem Umfange, welche auf ihrer Basis ruhte; und eine mehr tragbare, die man über die Schulter hängte, gleich unsrer kleinen Harfe oder Guitarre, oder ähnlich denen in Bildhauerarbeit vorgestellten.

Diese unentstellten Stellen alter Autoren über die alten Instrumente sind vielleicht befriedigender, als die verfallene Bildhauerarbeit, worauf sie vorgestellt sind: besonders wenn wir bedenken, daß Künstler nicht immer sehr sorgfältig in der Abbildung von Nebengegenständen und bloßen Attributen sind, welche, als bloße Zeichen von Eigenschaften, Künsten oder Beschäftigungen, im Ganzen wenig so genaue Aufmerksamkeit, als der Hauptgegenstand, zu erwarten haben *).

Schlaginstrumente.

Von den Schlaginstrumenten ist das hauptsächlichste die Trommel. Ob gleich, nach einer Stelle in den Bacchantinnen des Euripides, das Alterthum die Erfindung dieses Instruments den Korybanten zuschrieb; so

*) Mit einem Hauptmittel, den Ton aus Saiteninstrumenten zu ziehen, dem Bogen, scheinen die Alten ganz unbekannt gewesen zu seyn. Folglich hatten sie keinen Begriff von einigen ihrer feinsten, schönsten Wirkungen, nicht von dem diminuendo und decrescendo auf derselben Note, und der Annehmlichkeit ihres langen Aushaltens. Statt des Bogens brauchten sie das Plektron oder den Kiel. Don Calmet sagt zwar, das Psalterion sei mit einem Bogen gespielt worden; allein die wirkliche Form dieses Instruments, so weit wir es haben kennen gelernt, widerspricht seiner Behauptung.

ist doch kein Zweifel an seinem Aegyptischen Ursprunge. Es war das Toph oder Sistrum der Aegyptier, und wurde von ihren Priestern bei Religionszerimonieen gebraucht. Kircher berichtet, auf die Gewähr des Rabbi Hannase, daß es die Form eines Schiffes hatte, und bei den Griechen von Kymba, ein Boot, Kymbalon (Cymbalum) genannt wurde. Er setzt hinzu, es war mit einer Thierhaut überzogen, und wurde mit einem Klöppel oder Schlägel von Eisen oder Erz geschlagen. Dieß Sistrum der Aegyptier und das Krusma der Griechen scheinen dasselbe Instrument zu seyn. Ob gleich gewöhnlich von ovaler oder schiffähnlicher Form, war es doch oft kreisförmig, aber immer flach, wie der tambour de Basque, oder die kleine Biscayer Trommel. Die Materialien dieser Trommel waren verschieden; sie war bald von Eisen, Kupfer, Silber oder Gold gemacht. Ihr Rand soll mit kleinen Glocken oder Schellen versehen gewesen seyn; aber Kircher, man weiß nicht, auf wessen Gewährschaft, berichtigt diese Behauptung, und sagt, statt der um den Rand hangenden Glocken, wäre eine Anzahl eiserner Ringe an der Seite, an einem über die Rundung gehenden Stäbe, angereiht gewesen. Ferner sagt er, das Instrument habe einen Griff gehabt, um es hinter- und vorwärts zu schwingen; und aus dem Zusammenstoßen der Ringe und ihrem Reiben an den Seiten, dem Kreise und dem Stabe, sei ein melancholisches Geschwirr oder Geprassel entstanden.

Diese Trommel, oder Sistrum, wurde von den Hebräischen Jungfrauen bei den Tänzen der Sistri (?) geschlagen. Beispiele davon findet man im II. B. Mo-

fes (15. K.) und im Buche der Richter, wo erzählt wird, daß Miriam, Moses Schwester und Jephtha's Tochter, das Sistrum schlug. Bei den Griechen sowohl, als bei den Aegyptiern, wurde es zu allen religiösen Feierlichkeiten gebraucht *), und diente auch bei jeder Musikaufführung zum Tactschlagen. Als ein Theil des Opfergebrauchs war es bei den Aegyptiern überhaupt in so beständigem Gebrauch, und wurde durch die Priester so vervielfältigt, daß man Aegypten oft zum Spott das Land der Sistern nannte.

Vom häufigen Gebrauch des Sistrums und Cymbels unter den Juden fehlt es nicht an Beweisen. Bei David werden sie immer genannt. „Preist ihn mit Cymbeln und mit Tanzen.“ „Preist ihn auf den wohl gestimmten Cymbeln,“ „Preist ihn auf der Pauke,“ sind Ausdrücke, die immer in den Psalmen vorkommen. Aber so herrschend das Cymbalum oder Krotalon bei den Aegyptiern und Juden, so war es auch beliebt bei den Griechen, wie seine beständige Erscheinung in den Opferfesten und Umzügen der Bacchanten auf Werken alter Sculptur hinlänglich beweiset **).

Winckelmann hat das hohe Alterthum des Sistrums in Aegypten blos aus dem Grunde bestritten, weil er es nicht in den Händen solcher Aegyptischen Bildsäulen fand, die er zu Rom sah: aber durch ein In-

*) Man sehe die Beschreibung der Procession der Cybele bei Lucrez im 11. B.

**) Auf einer schönen Marmorvase im Justinianischen Garten zu Rom, auf den die Orgien abgebildet sind, füllen Matronen und Jungfrauen den Zug, welche das Krotalon oder Cymbalon und Tympanon schlagen.

strument dieser Art in der Hand einer sehr alten Statue der Isis, welche Dr. Pococke aus Aegypten nach England brachte, ist dieser Punkt der musikalischen Geschichte außer Streit gesetzt. Ein andrer starker Beweis des hohen Alterthums der alten Trommel ist, daß sie auf der Isis-Tafel erscheint; und ein fernerer Beweis liegt darin, daß Apuleius einen alten Griechen einen Aegyptischen Priester anrufend vorstellt: „Bei den Sternen am Firmament, bei den Gottheiten der Unterwelt, bei den Elementen, die das Universum bilden, bei dem Schweigen der Nacht, bei dem Heiligthum im Tempel von Koptos, bei dem Anschwellen des Nil, bei den Mysterien von Memphis, und bei dem Sistrum von Pharos." Und ich darf hinzusetzen, daß ein Cymbalum oder eine Pauke aus den Ruinen Herkulanums, offenbar von sehr hohem Alterthum, ausgegraben worden ist.

Es ist nun noch von einem alten Schlaginstument, den Glocken zu sprechen. Glocken waren in den frühesten Zeiten, von denen wir einige gewisse Nachricht haben, bekannt. Aber die Glocken der Alten waren sehr klein in Vergleichung mit denen der neuern Zeit, weil nach Polydorus Virgilius, die Erfindung solcher, welche in die Thürme christlicher Kirchen gehängt werden, erst im letztern Ende des vierten oder zu Anfange des fünften Jahrhunderts vorkommen, da sie von Paulinus, Bischof von Nola, eingeführt wurden. Die Juden gebrauchten Glocken, weil sie in der Bibel erwähnt werden; und die Erwähnung derselben bei Thucydides, Diodor von Sicilien, Suidas, Aristophanes und andern alten klassischen Schriftstellern beweisen, daß sie in Griechen-

land üblich waren; während Plautus, Ovid, Tibull, Statius und eine Menge lateinischer Autoren von Glocken, als bei den Römern gebräuchlich, sprechen. Aber diese Glocken der Alten waren alle für die Hand gemacht, oder waren von einer Größe, um, wie die, welche man gelegentlich an die Trommel hängte, an andre Musikinstrumente angehängt zu werden. Ob sie unabhängig von andern Instrumenten, bei allgemeinen Gelegenheiten oder bei besondern Zerimonieen, oder als Signale, gebraucht wurden, weiß man nicht; auch haben wir keinen Leitfaden zur Vermuthung, ob sie nach einer Tonleiter gestimmt oder mit einander im Einklange, nicht zu einem gewissen Ton eingerichtet, sondern blos als klingende Beimittel zu andern Instrumenten, ohne Rücksicht auf harmonische Stimmung zu einander selbst, oder zu den zu begleitenden Instrumenten, gebraucht wurden *).

Dieß ist nur eine dürftige unbefriedigende Uebersicht der alten praktischen Vocal- und Instrumentalmusik; aber doch vielleicht so klar und vollständig, als der Leser billigerweise erwarten kann. Die Zeit und die zwischen dem Alterthum und uns selbst eintretende Dunkelheit haben nur beschränkte Quellen der Belehrung, und noch weniger zuverlässige, übrig gelassen. Nun sind wir aber im Begriff, Perioden durchzugehen, welche mit größerm

*) Die Chineser haben immer große Vorliebe für Glocken gehabt. Die meisten ihrer großen Thürme, die sehr zahlreich sind, haben an ihren Ecken kleine Glocken angehängt, welche locker an Ketten oder Drath hangend durch den leichtesten Wind bewegt werden, und ein dem Chinesischen Geschmack sehr angenehmes Geklingel hervorbringen.
Mod. Univ. Hist. Vol. 8. p. 200.

Licht unsre Nachforschung ermuntern, wo mannichfaltige Gegenstände unsere Geduld beleben, und minder ungewisse Thatsachen unsre Sorgfalt belohnen und unsere Mühe rechtfertigen.

Eilftes Kapitel.

Musik der alten Römer.

Ob gleich die Römer den Griechen eben so viel, als diese den Aegyptiern, besonders in Hinsicht ihrer Musik, zu danken hatten, so folgt daraus doch nicht, daß die Römer nicht ursprünglich ihre eigene Musik, wiewohl eine rohe und ungebildete, hatten. Freilich das Gegentheil scheint der Fall gewesen zu seyn. In sehr hohem Alterthum entlehnten sie von den Hetruriern solche musikalische Einrichtungen, welche den Bedürfnissen ihrer Kriegsheere und dem Dienst ihres Tempels angemessen waren.

Wir erfahren aus Dionys von Halikarnaß, daß die religiösen Zerimonieen der Pelasger (Bewohner von Falerii und Fescennia, zwei alten Städten Hetruriens), dieselben waren, wie bei dem Volke von Argos. „Heilige Frauen,“ sagt er, „dienten im Tempel, und ein unverheirathetes Mädchen, Kanephoros oder die Korbträgerin genannt, begann das Opfer; außerdem gab es Chöre Jungfrauen, welche die Göttin in Liedern ihres Landes besangen.“ Daher, weil die Römer, vor ihrer Bekanntschaft mit den Griechen, mit den Hetruriern in Verbindung standen, natürlich zu schließen ist, daß sie von den Hetruriern ihre Religionszerimonieen und mit

derselben ihre Musik entlehnten. Nach dem nämlichen Schriftsteller waren die Arkadier die ersten, welche den Gebrauch der Griechischen Buchstaben und Instrumentalmusik (für die Lyra, und für das Trigonon, und auch das Lydische Instrument, das die Griechen unstreitig ihren Adriatischen Nachbarn aus Lydien verdankten *) nach Italien brachten.

Romulus und Remus, schreibt gleichfalls Dionys nach der Gewährschaft vieler alter Schriftsteller, erhielten ihre Erziehung zu Gabii, einer Stadt bei Palatinum, und wurden in Griechischen Kenntnissen unterrichtet, welche die Musik mit einschlossen; und Plutarch sagt, das von den Römern zur Zeit des Romulus gesprochene Griechisch sei völlig rein gewesen. Was also für musikalische Kenntniß oder Geschicklichkeit die Römer ursprünglich von den Hetruriern erlangt haben mögen, alle ihre folgende Vervollkommnung in der Vocal- und Instrumentalmusik stammte von den Griechen her. Wie auch ihre musikalischen Fähigkeiten beschaffen waren, sie fanden bald Beschäftigung. Bei ihrem ersten Triumphzuge zu Ehren von Romulus Sieg über die Cäninenser folgte das ganze Heer dem Eroberer mit Gesängen ihres Landes zum Preise ihrer Götter, und mit Versen aus dem Stegreife zum Ruhm ihres Feldherrn **). Bei einer feierlichen Gelegenheit gaben sie ihren eigenen Priestern und Prie-

*) Bis zu dieser Zeit soll die Hirtenpfeife das einzige bei den Römern übliche Musikinstrument gewesen seyn.

**) Wir sehen hier den Ursprung der Improvisatoren oder Dichter aus dem Stegreife in Italien. Eine Gewohnheit des heutigen Tages in Italien war, wie wir finden, schon im vierten Jahre Roms bekannt.

lerinnen noch die von andern Ländern bei. Bei ihrer Verehrung der Cybele waren Phrygische Musiker beschäftigt, welche bei der ganzen Procession ihre Cymbeln schlugen und ihre Flöten bliesen.

Bei dem, was Rousseau über die Skolia oder Griechischen Lieder sagt, bemerkt er, daß sie von den Griechen zu den Römern kamen, und setzt treffend hinzu, daß viele Oden des Horaz Bacchanten- und Liebes-Lieder sind. „Aber diese Nation," sagt er, „eine lange Zeit mehr kriegerisch als sinnlich, machte nur einen sehr rohen Gebrauch von Musik und Gesängen, und näherte sich hierin nie der Anmuth und Feinheit der Griechen. Melodie scheint bei den Römern immer in einem unverfeinertem Zustande geblieben zu seyn. Ihre Hochzeitsoden waren mehr Getöse und Geschrei, als wirkliche Lieder *), und es ist schwer zu glauben, daß die Spottlieder der Soldaten bei den Triumphen ihrer Feldherrn aus einer sehr angenehmen Melodie bestanden haben."

Allein obwohl die Lieder der Römer nicht mit denen der Griechen, wie Nachahmungen so guter Originale, zu vergleichen waren, so waren sie doch entfernt, ganz verächtlich zu seyn, und durch ihren steten und mannichfachen Gebrauch bei den Römern sind sie zu wichtig geworden, um nicht in einem auch der alten Musik ge-

*) Aus Servius, Macrobius und Horaz aber läßt sich schließen, daß die ursprünglichen Hochzeitgesänge nach einiger Zeit zu Epithalamien veredelt und ausgebildet worden sind. Rousseau spielt in seiner Klage über die Rohheit der alterthümlichen Muse offenbar auf die alten Fescennischen Verse an, die von den Fescenninern, bei denen sie anfangs üblich waren, so heißen; eine Art Poesie, die sich gewiß weder durch Delicatesse, noch Eleganz auszeichnete.

widmeten Werke auf einen flüchtigen Bericht-Anspruch zu haben, und die Nachforschung unter den besten und glaubwürdigsten ihrer Geschichtschreiber anzureizen.

Dem Dionys zufolge, beruhte ein Zweig der Religionsanstalten des Numa auf den Saliern (Salii), zwölf jungen Männern von der schönsten Bildung, die aus den Patriciern gewählt wurden, und deren Beruf es war, in Procession zu tanzen, dem Kriegsgotte Hymnen zu singen, und dazu den Tact auf den geheiligten Schildern (ancilia) zu schlagen. Hierin ahmten sie ganz den Griechischen Kureten nach, wie noch mehr aus dem kurzen Bericht desselben Schriftstellers erhellt. „In ihren Evolutionen,“ sagt Dionys, „halten sie Tact zur Musik einer Flöte, und bewegen sich bald zusammen, bald abwechselnd, und beim Tanzen singen sie gewisse Hymnen nach der Weise ihres Landes.“ Servius Tullius, der 137 Jahre nach Numa zu regiren anfing, hatte das Volk in Klassen und Centurien getheilt, und befahl, daß zwei ganze Centurien aus Trompetern, Hornisten und aus solchen bestehen sollten, welche ohne irgend andre Instrumente Lärm oder zu den Waffen bliesen. Und in den Gesetzen der zwölf Tafeln finden wir unter denen, welche Religionsgebräuche betreffen, daß der Aufseher der Leichenbegängnisse zehn Flötenspieler zur Begleitung erhält. Und bei den Lobreden auf verdiente Verstorbene wurden Trauergesänge, mit einer Flöte begleitet, angeordnet.

Dr. Burney gibt aus dem Livius eine Art Geschichte des Römischen Drama, welches, wie das Griechische, nach Burney's richtiger Bemerkung, von Musik unzer-

trennlich war. Die Stelle ist so interessant und für eine Geschichte der alten Römischen Musik nothwendig, daß ich sie hier einschalte.

Livius, indem er von der unter dem Consulat des C. Sulpicius, Peticus und C. Licinius Stolo (364 J. v. Chr.) herrschenden Pest spricht, sagt: „Der merkwürdigste Vorfall während dieser Zeit war, daß, um Erbarmen von den Göttern zu erlangen, ein öffentliches Fest, lectisternium genannt, für sie gefeiert wurde, welches die dritte Unterhaltung dieser Art seit Erbauung der Stadt war. Da aber die Obrigkeit fand, daß weder durch menschliche Klugheit, noch durch göttlichen Beistand, die Heftigkeit der Seuche vermindert wurde, und da ihre Gemüther voll Aberglauben waren, so sollen unter andern zur Versöhnung der aufgebrachten Gottheiten angewandten Mitteln, die scenischen (scenici) Spiele angestellt worden seyn, eine für ein kriegerisches Volk ganz neue Unterhaltung, welches vor dieser Zeit bloß die des Circus hatte. Diese theatralischen Vorstellungen waren, wie der Anfang der meisten andern Dinge, erst unbedeutend und von Fremden entlehnt: denn man holte Schauspieler aus Hetrurien, welche ohne Verse, oder irgend einen den Versen entsprechenden Ausdruck nicht unangenehm nach Hetrurischer Manier zur Flöte tanzten. Im Verfolg der Zeit fing die Römische Jugend an, diese Tänzer nachzuahmen, mischte Spöttereien in die rohen Verse, und richtete die Gesticulation nach dem Sinn der Worte ein. So wurden diese Spiele zu Rom eingeführt, und nachdem sie durch häufige Vorstellungen vervollkommnet und verfeinert wor-

den, erhielten die Römischen Schauspieler den Namen histriones von dem Hetrurischen Wort hister, welches einen Schauspieler bedeutet. Aber ihr Dialog bestand nicht in solchen groben Einfällen und Scherzen, in solchen rohen Versen, als bei den Fescenninern gewöhnlich waren, sondern aus Satiren, mit Musik begleitet, zur Flöte eingerichtet, und mit passenden Gebehrden verbunden. Und einige Jahre nachher unternahm es Livius Andronikus, zuerst die Satiren zu verlassen, und Stücke mit einer regelmäßigen und zusammenhängenden Verwicklung zu schreiben. Nachdem die Satiren (welche dem Volk eine grobe Belustigung gewährt hatten) durch diese Anordnung in eine Form gebracht, und das Agiren allmählich zu einer Kunst geworden war; überließ dieß die Römische Jugend Schauspielern von Profession, und fing an, wie vorher, Farsen am Ende ihrer regelmäßigen Stücke zu spielen. Diese Drama's wurden bald nachher Exodia genannt und gemeinlich mit den Attellanischen Komödien verwebt. Diese waren von den Oskern entlehnt, und wurden immer von der Römischen Jugend aufgeführt, welche sie nicht durch Schauspieler von Profession entstellt wissen wollte. Daher ist es für die, welche in solchen Stücken spielten, eine Regel gewesen, nie eine Herabsetzung in ihrer Zunft dadurch sich zuzuziehen, und man ließ sie in der Armee dienen, als wenn sie nie auf der Bühne aufgetreten wären."

So finden wir denn die Schauspiele sowohl bei den Römern, als bei den Griechen, als religiöse Stiftungen; wir haben daher nur die Unzertrennlichkeit

der Musik von jeder Römischen Zerimonie religiöser Art zu bedenken, um zu sehen, daß das Drama nothwendig *musikalisch* *) war. Doch cultivirten bekanntlich die

*) Einen stärkern Beweis von der Wichtigkeit, welche die Römer der Musik bei allen religiösen Zerimonien gaben, kann man nicht finden, als folgende interessante Stelle im *Livius* (B. 9. K. 39). „Ich sollte einen kaum erwähnenswerthen Vorfall übergehen, wenn er nicht mit der Religion zusammenzuhangen schiene. Da die Flötenspieler sich beleidigt fanden, durch die vorhergehenden Censoren des Vorrechts beraubt, im Tempel Jupiters nach hergebrachter Sitte zu speisen, so zogen sie gemeinschaftlich nach Tibur fort, und man hatte nun keine Musiker mehr, bei den Opfern zu spielen. Dieß erregte religiöse Bedenklichkeiten bei den Senatoren, und man schickte Gesandte nach Tibur, um die Entflohenen zur Rückkehr nach Rom bewegen zu lassen. Die Tiburtiner versprachen sogleich, alles mögliche zu diesem Zweck zu thun, und ließen sie erst vor ihren Senat zusammenberufen, und ermahnten sie zur Rückkehr. Als sie sie aber allen Vorstellungen und Bitten verschlossen fanden, nahmen sie zu einer List Zuflucht, welche den Neigungen dieser Leute angemessen war. Denn zu einem gewissen Feste wurden Alle durch verschiedene Personen eingeladen, unter dem Vorwande, daß sie die Feier des Festes unterstützen sollten. Da die Leute von dieser Profession gewöhnlich den Wein sehr lieben, so wurden sie damit so versorgt, bis sie berauscht waren, und in tiefen Schlaf fielen; und in diesem Zustande brachte man sie auf Wagen, und fuhr sie nach Rom, wo sie den übrigen Theil der Nacht auf dem Forum (Marktplatze) zubrachten, ohne zu bemerken, was vorgegangen war. Als sie am nächsten Tage die Augen aufschlugen, wurden sie vom Römischen Volke begrüßt, das um sie herum schwärmte, und nachdem man sie vermocht hatte, in ihrer Heimath zu bleiben, gab man ihnen die Erlaubniß, drei Tage in jedem Jahr, durch alle Straßen mit Musik auf ihren Instrumenten zu ziehen, und alle Ausgelassenheit zu verüben, die noch heutzutage bei derselben Gelegenheit Statt findet. Auch das Vorrecht, im Tempel zu essen, wurde denen wiedergegeben, die vor den Opfern zu

Römer unter den großen Völkerschaften am spätesten die Künste und Wissenschaften, von denen sie kaum eine anders, als auf dem Wege der Eroberung sich erwarben. Vor ihrer Bekanntschaft mit Griechenland und Griechischer Bildung verdankten sie alle ihre geistigen Fortschritte den Hetruriern, wohin sie ihre Söhne zur Erziehung schickten, und woher sie ihre erste Kenntniß, nicht nur der Religion, sondern auch der Poesie, Mahlerei, Bildhauerei und Tonkunst zogen. Außer dem, was sie Hetrurien und Griechenland im Geschmack und in der Kenntniß der schönen Künste zu danken hatten, waren die Römer auch nicht wenig den Sicilianern schuldig, welche sie zweihundert Jahre vor der christlichen Zeitrechnung überwanden. Denn dieses geschmackvolle und sinnreiche Volk, welches unter die Namen ihrer Männer von Talent und Gelehrsamkeit, die eines Aeschylus, Diodorus, Empedokles, Gorgias, Euklides, Archimedes, Epicharmus und Theokritus zählte, konnte sich nicht nur der Erfindung der Hirtengedichte, sondern auch der Blasinstrumente rühmen, womit die Schäfer ihre ländlichen Gesänge zu begleiten pflegten, und von diesem Volke mußten die Römer unberechenbare Vervollkommnung in allen geistigen Erwerbnissen, und in keinem derselben mehr, als in der Wissenschaft und Ausübung der Musik, herleiten.

Die Eroberung Griechenlands öffnete den Römern ein neues und fast gränzenloses Feld zum Erwerb alles Feinen und Geschmackvollen. Und es gereichte ihrer gei-

musiciren angestellt wurden. Dieß geschah um das Jahr 412 der Erb. Roms (309 J. v. Chr. Geb.)

stigen Empfänglichkeit zu nicht geringer Ehre, daß sie die Besiegten eine Art Herrschaft über ihren Geschmack ausüben ließen, um ihnen Belehrung zu gewähren und ihre Ideen neu zu bilden. Griechenland versah sich nicht allein mit Musikkenntniß, sondern auch mit Musikinstrumenten. Doch ihr Fortschritt in der Theorie und Praxis (im Gesange und auf Instrumenten) war langsam. Die wenigen ihrer Schriftsteller, die absichtlich über Musik schrieben, wie der h. Augustin, Martianus Capella, Boethius und Cassiodorus, erschienen erst bei dem Verfall des Reichs *); und in dem, was sie leisteten, verdankten sie eben so viel den Griechischen Grundsätzen, als den Griechischen Kunstausdrücken zur Erklärung derselben. Vitruv beklagt in dem Kapitel über Musik, in seiner Abhandlung über Baukunst, die unvermeidliche Dunkelheit der musikalischen Literatur, wegen Mangels an Lateinischen Kunstausdrücken. **). „Die an sich selbst dunkle Wissenschaft der Musik," sagt er, „ist es besonders für die, welche nicht Griechisch verstehen." Dieß beweist zugleich, wie wenig Musik die Römer zur Zeit August's besaßen, und woher sie dieß Wenige hatten.

Doch während der letztern Zeit des Freistaats, und

*) Es scheint nicht, daß Rom unter der Regirung des Augustus einen berühmten Mahler, Bildhauer oder Tonkünstler, oder selbst einen ausgezeichneten Baumeister (außer Vitruv) besessen habe.

**) Die Armuth der Römischen Sprache, in Vergleichung mit der Griechischen, beklagt auch Lucrez gegen Memmius, seinen Schüler, den er über die Epikurische Philosophie belehren will. L. I. v. 137.

unter der Ueppigkeit der Kaiser, war Musik in Rom sehr beliebt. Der Tempel, die Bühne und der Speisesaal zogen von ihr viele Beihülfe zu ihrem Glanze; und als die Religionsfeierlichkeiten, die dramatischen Vorstellungen und die Tafelgenüsse häufiger wurden, wuchs auch die Wichtigkeit und Vollkommenheit der Musik *). Nichts desto weniger müssen wir uns hüten, dem Einflusse dieser Umstände zu viel einzuräumen. Die Römischen Gepränge und öffentlichen Schauspiele waren nothwendig auf die Fassungskraft des Volksgeschmacks berechnet, und mußten großentheils Feinheit und Bildung verschmähen **). Eine Zierde scheint jedoch ihre öffentliche Musik ausgezeichnet zu haben, nämlich die des crescendo und diminuendo. Denn Cicero (de Oratore l. 3. c. 102. oder nach Anderer Ausg. CXXV. 44.)

*) Livius erwähnt eine von P. Licinius Tegula verfertigte Hymne (im 552sten Jahre nach Erb. der Stadt), welche von sieben und zwanzig Jungfrauen in Prozession durch die Straßen Roms bei Gelegenheit gewisser auffallender Ereignisse gesungen wurden, durch welche die Römer als durch Zeichen des göttlichen Zorns in große Bestürzung gesetzt worden waren. Das Carmen Seculare des Horaz, und Catull's Hymnen an Diana sind merkwürdige Ueberbleibsel der Gesangspoesie, und zeigen die Achtung und den Gebrauch der alten Römischen Musik.

**) Das Geräusch und die Unanständigkeiten der Bauern und Handwerker im Theater, die sich hauptsächlich am Glanz und Schimmer der Decorationen weideten, und eine solche Musik, die ihrem rohen Gehör zusagte, geben dem Horaz zu häufigen Beschwerden Stoff. Und aus Ovid ersehen wir, daß der Stil der Theatermelodieen so dem Geschmack des gemeinen Volks angepaßt, und ihre Composition so kunstlos und leicht war, daß sie von dem Ackersmann auf dem Felde gesungen wurden.

nachdem er vom Gebrauche des Contrasts in der Redekunst, Poesie und theatralischen Declamation gesprochen, sagt: „selbst Tonkünstler, die eine Melodie gesetzt haben, fühlen ihre Kraft, wie aus der Sorgfalt erhellt, womit sie die Töne zu schwächen suchen, um sie nachher wieder zu verstärken, und sie bald vermindern, bald verändern, und hervorheben *). Es ist auch aus verschiedenen Aeußerungen Griechischer Schriftsteller gewiß, daß die alte Vocalmusik ihre Einleitungs-Symphonieen hatte, welche mit dem bildlichen, auf den Eingang deutenden Worte Mesaulici benannt wurden. Und Meibom, da er vom Mesaulion spricht, nennt es ein Zwischenspiel oder Zwischenblasen.

Die folgende Beschreibung einer musikalischen Unterhaltung, welche eine Dame gab, (bei Apul. Metam. l. II.) zeigt, daß zur Zeit dieses Verfassers Musik ziemlich cultivirt war: „Sie befahl, die Cither zu spielen, und das geschah; sie verlangte eine Musik von Flöten, und ihre süßen Töne wurden sogleich gehört: endlich gab sie ihren Wunsch zu erkennen, daß sich die Stimmen mit den Instrumenten vereinigen möchten, und bald wurden die Gemüther der Zuhörer von reizenden Tönen entzückt." Und die Nachricht des nämlichen Schriftstellers über eine der Ceres zu Ehren aufgeführte Musik würde nicht übel auf die Beschreibung einiger neuern Concerte passen. Die Gelegenheit war ein großes der Göttin ge-

*) Es war auch, zufolge dieses Redners, in Rom eine allgemeine Sitte bei Personen von Stande, ein Musikcorps zu halten, welche Servi symphoniaci und pueri symphoniaci hießen.

feiertes Fest, bei welchem Apuleius selbst in die Eleusinischen Mysterien eingeweiht wurde. „Ein Corps Musiker,“ sagt er, „erfüllte nun die Luft mit einem melodischen Concert von Flöten und Singstimmen. Hierauf folgte ein Chor Jünglinge, der Feier gemäß in weiße Gewänder gekleidet, welche wechselsweise ein sinnreiches Gedicht sangen, das ein vortrefflicher, von den Musen begeisterter Dichter über den Gegenstand dieses außerordentlichen Festes verfertigt hatte. Unter diesen zogen verschiedene, dem großen Serapis geweihte Flötenspieler, welche viele zur Verehrung des Gottes in diesem Tempel bestimmte Stücke spielten. Nachher schwangen und schüttelten die ehrwürdigen Diener der wahren Religion mit aller Kraft die Sistrums von Erz, Silber und Gold, welche so helle und laute Töne gaben, daß man sie in großer Entfernung von diesem Platze hören konnte.“

Ein größeres Hinderniß der Fortschritte der Musik bei den Römern konnte es vielleicht nicht geben, als ihr barbarischer Gebrauch, die Ausübung der freien Künste ihren Sklaven zu überlassen, und die talentvollesten mit der größten Strenge zu behandeln. Die Griechen, zu weise für eine so schlechte Einrichtung, fielen auf das andre Extrem, und beschränkten die Ausübung dieser Künste, die auch deßhalb freie hießen, auf Freigeborne und auf Personen von Rang und Stand, und verboten ihren Sklaven schlechthin das Erlernen derselben, als wären sie Wesen einer niederen Art, und einer höheren Ausbildung oder Zierde nicht werth. Indessen kann man aus dieser Vergleichung der Hauspolizei der Griechen und der Römer eine große Ursache der Ueberlegenheit

fehler über diese in dem Grade ihrer Vollkommenheit in den schönen Künsten entdecken. Eine andre Ursache, die ich nicht so leicht zugeben kann, ist folgende. „Was die Natur den Griechen war (sagt der Abbé Gedoyn, mem. de litt.), waren die Griechen den Römern. Die Griechen hatten blos die Natur zu ihrem Muster, weil keine Nation, mit der sie verkehrten, vor ihnen gelehrt und gebildet war. Die Römer hingegen hatten die Griechen zu Mustern.“ Richtiger wäre es zu sagen: das, was die Aegyptier den Griechen waren, das waren die Griechen den Römern. Aegypten war die große Quelle, aus welcher Griechenland seine Kenntnisse, seine Wissenschaften und Künste schöpfte. Und von keiner Wissenschaft zog es daher mehr, als von der der Musik. Für diesen Zweig der Bildung waren die Römer eine beträchtliche Zeit früher Hetrurien und Sicilien verpflichtet, ehe sie von den Griechen Belehrung erhielten, was für Vervollkommnung sie auch aus der Besiezung und darauf folgenden genauen Bekanntschaft dieses gebildeten Volkes ziehen mochten. Es ist daher ebenfalls unrichtig, zu sagen, daß die Römer nur an den Griechen, und die Griechen gar keine Beispiele und Muster, außer den ihnen von der Natur dargebotenen, gehabt hätten: besonders in Betreff der Musik, in deren Wissenschaft und Ausübung sie in hohem Grade eben so von den Aegyptiern, als nachher die Römer von den Hetruriern und Sicilianern, unterrichtet wurden.

Die Römer waren bekanntlich Jahrhunderte hindurch mehr als ein kriegerisches, denn als ein gebildetes und gelehrtes Volk berühmt. Endlich jedoch, als

wären sie sich ihrer Talente bewußt geworden, wetteiferten sie mit der Eleganz der Griechen, ahmten ihre Anstalten musikalischer und poetischer Wettstreite bei ihren öffentlichen Spielen nach, und bewiesen Genie und Anlage zum Geschmack *). Es geschah jedoch erst zur Zeit des Augustus, daß der Ruhm ihrer Literatur einen mit ihrem kriegerischen auf jede Weise vergleichbaren Glanz erreichte. Und nach dieser Periode lehrten ein falscher von den Asiaten entlehnter, und mit wirklicher männlicher Cultur vertauschter Geschmack, eine entnervende Ueppigkeit und gemeine Zerstreuungssucht, welche bei ihren öffentlichen Spielen und Unterhaltungen über-

*) Nationen haben, gleich einzelnen Personen, ihre Anwandlungen und wechselnden Gemüthsstimmungen, und werden bisweilen durch diesen, bisweilen durch jenen Umstand bestimmt. Daher Musik, gleich andern Künsten, in besondern Perioden des Alterthums und in gewissen Ländern mit mehr Enthusiasmus, als in andern, gehört und gepflegt worden ist. Daß die Römer Genie hatten, würde, wenn wir nicht andre Beweise hätten, aus dem Eifer erhellen, womit sie die mancherlei Vortrefflichkeiten der Griechen nachahmten, sobald sie mit ihrer Ueberlegenheit bekannt geworden waren. Giebt man einige der außerordentlichen Wirkungen der Griechischen Melodie zu (und es ist nicht leicht, gänzlich dem Strom von Beredsamkeit und Lobeserhebungen zu widerstehen, womit angesehene Geschichtschreiber und Philosophen sie geschildert haben), so müssen die Römer vom ersten Anhören derselben sehr ergriffen worden seyn. Denn, obgleich die Griechische Musik nicht eigentliche Harmonie in sich schloß, so mußte doch ihre Melopöie, belebt durch eine edle Ordnung der Poesie, feierlichere Zerimonieen, größeres Gepränge der öffentlichen Aufführung, und einen viel lebendigeren und nachdrücklicheren Vortrag, als woran die Römer gewöhnt waren, in ihnen ein neues stärkeres Gefühl für die Fähigkeit des Menschen in den schönen Künsten erweckt, und sie zur Anstrengung ihrer eigenen Kräfte hierin angetrieben haben.

hand nahmen, wobei sich meistens nur die wenigen Großen belustigten, das Volk die Sklaverei vergessen, in die es allmählich herabgezogen worden war. Im sechzehnten Jahre nach Christo stiftete Nero fünfjährliche Uebungen in Poesie, Beredsamkeit und Musik. Drei Jahre nachher trat er selbst als ein öffentlicher Sänger auf dem Theater zu Neapel auf, und im sechs und sechzigsten erschien er auf einer Bühne in Griechenland. Zunächst zeigte er sich bei den Olympischen Spielen, wo er durch Bestechung seiner Richter, den Preis der Musik über die Musiker von Beruf, in deren Verzeichniß er sich unbedenklich eintragen ließ, davon trug. Durch diese Mittel gewann er achtzehnhundert Preise, die er voll Eitelkeit aus Griechenland mitbrachte, und mit denen er durch Neapel, Antium, Albanum und Rom, mittels eines Durchbruchs durch die Mauer jeder Stadt, als ein Olympischer Sieger einzog. Einer der Preisbewerber, die er besiegt hatte, Diodor, ein berühmter Citharist, wurde in einem Wagen, in welchem überwundene Könige bei einem Triumph zu sitzen pflegten, zu Rom mit allem Gepränge siegreicher Römischer Feldherrn durch die Straßen gefahren.

Obwohl der Zustand der alten Römischen Musik, nicht aber das Leben und Betragen eines Römischen Kaisers, den Gegenstand dieses Kapitels ausmacht, so sind doch die besondern Neigungen Nero's so verkettet mit der Geschichte der Musik seiner Zeit, daß einige fernere Nachrichten über sein öffentliches Auftreten als Tonkünstler hier einen Platz finden können.

Er schätzte (nach Sueton) seine Stimme so sehr,

daß er, um sie zu erhalten, mit einer dünnen Bleiplatte auf der Brust, auf dem Rücken zu liegen pflegte; oft Brech- und Abführungsmittel einnahm; sich aller Arten Obstes und andrer den Stimmwerkzeugen nachtheilig erachteter Nahrung enthielt, und aus Furcht, seiner Kehle zu schaden, die Anreden an die Soldaten und an den Senat unterließ, und schriftlich seine Befehle gab. Als er aus Griechenland zurückkam, hielt er sich einen Phonaskus, der blos über die Erhaltung seiner Stimme zu wachen hatte. Blos in dessen Gegenwart pflegte er zu sprechen, und blos auf seine Erlaubniß; und dann nur so laut, als es dieser gut fand: vergaß der Kaiser sich bisweilen, und gab seinem Aufseher nicht Gehör, so durfte dieser ihm mit einem Handtuch den Mund stopfen. Ob gleich alle diese Sorgfalt eine von Natur dünne und heisere Stimme nicht verbessern konnte, so konnte man sich doch nur dadurch bei ihm in Gunst setzen, daß man seinen vollen und hellen Ton bewunderte und rühmte. Man schmeichelte seiner allbekannten Eitelkeit; des Beifalls gewiß, erschien er fast jeden Tag auf der Bühne, und lud dazu nicht blos die Vornehmen, sondern auch den Pöbel in das Theater, das er in seinem eigenen Palast erbaut hatte. So hielt er die Versammlung oft nicht blos den ganzen Tag, sondern auch die ganze Nacht, beisammen; denn so lange er aufgelegt war, mit welchen Unterbrechungen es seyn mochte, sie ferner zu unterhalten, durfte Niemand daran denken, fortzugehen *). Außer der Menge Spione,

*) Es geschah bisweilen, daß Frauen, die nicht herauskommen konnten, im Theater entbunden wurden. Bisweilen

welche das Benehmen der Zuhörer beobachten mußten, gab es Viele, welche die Namen derer öffentlich niederschrieben, die das geringste Mißfallen verriethen: der Pöbel wurde von den Soldaten für die geringste Unaufmerksamkeit gestraft, und Personen von Rang, desselben Vergehens schuldig, hatten gewiß die kaiserliche Rache zu fürchten. Sueton erzählt im Leben des nachherigen Kaisers Vespasian, daß dieser Nero's heftigen Zorn erregte, weil er während seines musikalischen Vortrags vom Theater entwischt war: allein aus Furcht vor den Folgen kam er zurück, um es wieder gut zu machen; fiel aber, während der Kaiser sang, unglücklicher Weise in Schlaf, und hatte es nur den eifrigsten Fürbitten seiner Freunde zu danken, daß der Kaiser besänftigt und sein Leben gerettet wurde.

Während dieser Periode wurden in allen großen Städten des Reichs öffentliche Spiele gehalten, und Drama's aufgeführt, und diese fanden durch Nero's Nachfolger Fortdauer und Aufmunterung. Adrian, der zu Athen erzogen war, hing mit Vorliebe an Griechischen Sitten. Er war so eingenommen für die Stadt, wo er sich gebildet hatte, daß er (im Jahre 125) daselbst das große Bacchusfest feierte, und im nächsten Jahr bei den öffentlichen Spielen den Vorsitz führte. Im Jahr 132

entschlüpften manche Personen aus Ueberdruß und Widerwillen, und sprangen mit Lebensgefahr über die Mauern, oder stellten sich todt, um so herausgetragen Befreiung zu finden. Einige, die Tag und Nacht in derselben Stellung bleiben mußten, bekamen tödtliche Krankheiten; fürchteten diese, jedoch weniger, als die, im Fall ihrer Entfernung, unvermeidliche Rache des Kaisers.

stiftete er neue Spiele, und baute Tempel in Aegypten seinem Liebling Antinous zu Ehren. 142 Jahre nach Chr. stiftete sein Nachfolger, Antoninus, die neuen Spiele, Pia und Pialia genannt, dem Adrian zu Ehren, welche zu Puteoli in jeder zweiten Olympiade gehalten wurden.

Die Denkmäler der Kunst, welche uns von den Römern übrig geblieben sind, die Werke ihrer Redner, Dichter, Philosophen und Geschichtschreiber zeugen für ihre grossen Talente. Da sie die Griechen in den Religionszerimonieen, öffentlichen Spielen und theatralischer Unterhaltung nachahmten, so war es fast unmöglich, daß sie nicht auf ihre musikalischen Talente hätten aufmerksam werden sollen. Und es ist zu vermuthen, daß viele Römer von höherm Range einen Geschmack für die Griechische Melodie nährten. Daß wir keine Probe ihrer Musik aufweisen können, kann eben so wenig, als bei den Griechen der Fall ist, wider ihre musikalische Fähigkeit und Auszeichnung beweisen. Keine Künste sind so innig verbunden, als Poesie und Musik. In Griechenland fanden die Römer sie in der Theorie und Praxis vermischt, und es ist schwer zu glauben, daß sie die Schönheiten der einen ohne die Reize der andern gefühlt haben sollten. Wenn sie nun zwei so verwandte und verbundene Künste aufnahmen, und für eine derselben solches Genie zeigten, so ist füglich anzunehmen, daß die Natur ihnen auch Fähigkeit zur Cultur der andern verliehen haben werde. Wenn Homer und Menander ihre Römischen Nacheiferer hatten, so werden sie auch Terpander und Telephanes gehabt haben; und eine feinere Art Musik mag wenigstens zu einer Privatunter-

haltung des anständigen Lebens gebraucht worden seyn.

Zwölftes Kapitel.

Musik der frühern Christen zur Zeit des Guido. Einführung der neuern Orgel.

Daß Melodie einen Hauptzug und eine Hauptzierde bei den heiligen Gebräuchen der Hebräer, Aegyptier, Griechen und Römer ausmachte, ist dargethan worden. Wir werfen nun einen Blick auf ihre Einführung in die Christliche Kirche, und auf den Fortschritt der Musik, bis sie sich der Würde des mehrstimmigen Satzes oder der eigentlich sogenannten Harmonie näherte.

*) Der Verfasser hätte vielleicht noch Manches über den musikalischen Geschmack der Römer beibringen können. Was sich aus Cicero hierüber entnehmen und folgern läßt, und auch sonst auf die alte Musik darin Bezug hat, habe ich im Anhange beigefügt. Es ist auch zu bemerken, daß wir in den Ueberschriften zu den Lustspielen des Terenz (das sechste, Hecyra, ausgenommen) als Componisten der dazu gehörenden Musik immer Flaccus, Sohn des Claudius, genannt finden. Und bei dem einen Stücke, Adelphi, werden die tibiae Sarranae (von Sarra oder Tyrus) genannt, welche man für die tibias pares erklärt, die zu aufheiternden Gegenständen gebraucht wurden. Wir finden auch bei diesen verschiedenen Lustspielen einen Unterschied in der Anwendung der Flöten, die wohl nach dem Charakter des Stücks gewählt wurden, so bei der Andria tibiae pares, dextrae et sinistrae; bei dem Eunuchus tibiae duae dextrae; bei dem Heautontimorumenos zur ersten Vorstellung tibiae impares; zur folgenden duae dextrae; bei dem Phormio tibiae impares. Die Aufführung dieser Schauspiele geschah um 160 Jahr vor Chr. Geburt.

A. d. Uebers.

Von der Neigung der frühern Christen, Psalme und Hymnen zu singen, fehlt es nicht an Beweisen. Der 25. Vers im 16. Kapitel der Apostelgeschichte stellt Paulus und Silas das Lob Gottes in ihrem Kerker um Mitternacht singend vor. Im 19. Verse des 5. Kapitels vom Briefe des h. Paulus an die Epheser sagt dieser Apostel zu ihnen: „Sprecht zu einander in Psalmen und Hymnen und geistlichen Gesängen, singet und spielet dem Herrn in euerm Herzen.“ Und im 15. Verse des 14. Kapitels vom ersten Sendschreiben dieses Apostels an die Korinther sind seine Worte: „Ich will beten mit dem Geist, ich will aber beten mit dem Verstande: ich will singen mit dem Geist, ich will aber auch singen mit dem Verstande.“ Und der h. Jakobus (Epist. K. 5. V. 13.) unterscheidet auch zwischen Gebet und Gesang. „Ist Jemand unter euch betrübt? Laßt ihn beten. Ist Jemand fröhlich? Laßt ihn Psalme singen.“ Tertullian, da er von des jüngern Plinius Verfolgung der Christen spricht, sagt, daß er nicht weiter ging, als sie zu beschuldigen, daß sie außer ihrer Verachtung des Gottesdienstes, die Gewohnheit hätten, vor Tagesanbruch sich zu versammeln, und zu Ehren Christi als eines Gottes zu singen. Und Justin, der Martyrer, der um 163 lebte, empfiehlt in seiner Apologie an den Kaiser Antoninus Pius ihre Dankbezeugungen gegen Gott durch das Feiern seines Ruhmes mit Hymnen. Origenes in seiner Antwort an Celsus, der die Christen als Barbaren geschmäht hatte, sagt: „Man hat uns gesagt, daß die Heiden zwar der Minerva und dem Apollo Hymnen singen, aber doch den großen Gott zu

verehren glauben; allein wir wissen das Gegentheil; denn wir singen Keinem Loblieder, als dem höchsten Wesen und seinem einzigen Sohn, auf die nämliche Art, wie sie der Sonne, dem Monde, den Sternen und allen himmlischen Heerschaaren singen *). Aber die folgende Stelle allein würde den Gebrauch der Musik bei den ersten Christen hinreichend beweisen, selbst ehe sie die Bequemlichkeit der Kirchen und den Schutz des Gesetzes genossen. „Nach der Abendmahlzeit (sagt Philo, indem er von den nächtlichen Versammlungen der Therapeuten spricht, die, wie Eusebius sagt, Christen waren) begannen ihre heiligen Gesänge. Nachdem Alle aufgestanden waren, wählten sie aus den übrigen zwei Chöre, eins von Männern und eins von Frauen, um irgend ein Fest zu feiern: und aus einem jeden wurde eine Person von

*) Die folgende Stelle in Clemens Alexandrinus, welche auf die Kirche und religiöse Musik anspielt, bestätigt nicht nur den Gebrauch der Hymnen und der Psalmodie unter den ersten Christen, sondern ist auch an sich interessant: „Dieß ist der erwählte Berg des Herrn, unähnlich dem Cithäron, welcher Gegenstände der Tragödie gewährt hat. Er ist der Wahrheit geweiht: ein Berg von großer Reinheit, überstreut mit keuschen Schatten. Er wird von den Töchtern Gottes bewohnt, den holden Lämmern, welche mit einander die ehrwürdigen Orgien feiern, und den erwählten Chor versammeln. Die Sänger sind heilige Männer, ihr Gesang ist die Hymne des Allmächtigen Königs: „Jungfrauen singen, Engel preisen, Propheten sprechen, während man sich tönende Musik hört." — Lange vor der Verkündigung des Evangeliums sprachen die Griechen und Römer von ihren Göttern, ihren Priestern und ihren religiösen Zerimonieen in der nämlichen musikalischen Sprache; und es scheint unmöglich, zu zweifeln, daß die ersten Christen von den Heiden den Gebrauch des Lobpreisens durch Gesang entlehnten.

ansehnlicher Gestalt und musikalischer Geschicklichkeit erlesen, um den Chor anzuführen. Sie sangen dann Hymnen zur Ehre Gottes, welche in verschiedenen Versmaaßen und Modulationen gesetzt waren, bald mit einander zusammen, bald indem sie wechselnd einander antworteten.“

Wenn wir zu dieser Stelle die von Eusebius erzählte Thatsache zufügen, daß zur Zeit Constantin's, des ersten christlichen Kaisers, bei der Einweihung der Kirchen im ganzen Römischen Gebiete eine allgemeine Uebereinstimmung herrschte, das Lob Gottes in Liedern zu singen, daß die Ausübung des Gottesdienstes genau, und die Kirchengebräuche voll Anstand und Würde waren, und daß denen, welche Psalme sangen, Jünglingen und Jungfrauen, alten und jungen Männern daselbst ein Platz angewiesen war; und wenn wir erwägen, daß alle frühere Griechische Kirchenväter und Geistliche zum Singen der Psalme und Hymnen bei Tag und Nacht aufmunterten, so müssen wir schließen, daß lange vor der Einführung eines regelmäßigen Rituals solche Musik einen Theil der christlichen Gottesverehrung ausmachte. Folglich war christliche Musik, wenn ich so die von der Kirche gebrauchten Melodieen bezeichnen darf, von der Zeit der Apostel an bis auf Theodosius, gegen das Ende des vierten Jahrhunderts, in einem fast ununterbrochenen Fortgange der Verbesserung; und wir dürfen uns nicht wundern, daß ihr Fortschritt während dieser Zeit den h. Ambrosius fähig machte, seinen berühmten Lob-

gesang zu verfertigen *). Der h. Augustin bemerkt, daß die Kirche zu Meiland, als sie diesen Gesang bei dem Gottesdienst einführte, noch nicht den Gebrauch „der wechselseitigen Tröstung und Ermunterung im Verein mit der Harmonie der Stimmen" angefangen hatte; und er meldet, daß um dieselbe Zeit (J. 386) die Verfolgung der rechtgläubigen Christen zu Gunsten der Arianer vor sich ging; und daß die Kaiserin Justina, Mutter des jungen Kaisers Valentinian, Hymnen und Psalme nach der Weise der morgenländischen Völker zu singen anordnete, damit das Volk nicht unter langwieriger Betrübniß sich abhärmen und ermatten möchte; und daß von dieser Zeit an dieser Gebrauch und dieser Gesang zu Meiland beibehalten und fast von allen Kirchengemeinden der Welt nachgeahmt worden ist **).

Es ist zu bedauern, daß keine Proben der ersten bei den Christen üblichen Melodieen übrig sind, um uns über ihren Stil und Charakter zu belehren. Daß einige derselben von denen der Hebräischen Gottesverehrung entlehnt, und andre aus der Musik der heidnischen Tempel angenommen worden sind, ist sehr wahrscheinlich,

*) Diese berühmte Composition wurde zur Zeit ihrer Entstehung in der Kirche zu Meiland eingeführt. Die Aeußerung des h. Augustin über sein Ergetzen, als er diesen Gesang da hörte, ist bemerkenswerth. „Die Stimmen," sagt er, „flossen in meine Ohren, Wahrheit wurde in mein Herz geträufelt, und das Gefühl der Andacht strömte in süßen Thränen der Freude über."

**) Einige Kirchenväter behaupten, die Musik der Christen habe die Heiden in die Kirche gezogen, und oft mit ihrer Kraft ihre Bekehrung bewirkt. Es ist keine leicht zu beantwortende Frage, ob Musik mehr der Religion, oder Religion mehr der Musik zu danken habe.

wo nicht gewiß. Man hat sehr allgemein angenommen, daß die Art in dem Theater zu recitiren und zu singen das ursprüngliche Muster zum Kirchendienst abgab; eine Meinung, für welche das Factum spricht, daß die Leidensgeschichte unsers Erlösers von den ersten Priestern dramatisirt wurde. Eusebius erzählt, daß der erste regelmäßige christliche Chor zu Antiochia in Syrien eingeführt wurde, und der h. Ambrosius seine Melodieen aus dieser Hauptstadt nach Meiland brachte, und daß diese Melodieen und die ursprüngliche Art ihrer Ausführung von Canonicis und Psaltis (Domherren und Sängern) in der Abendländischen Kirche bis zur Zeit Gregor's des Großen beibehalten wurden.

Die Antiphona oder der Wechselgesang (ein Gesang nach Art des Dialogs) ist, nach Sokrates, dem Geschichtschreiber, zuerst vom h. Ignatius angegeben worden *): aber Suidas nimmt einen viel spätern Ursprung an. Nach diesem Schriftsteller, waren die Kirchenchöre zur Zeit Constantins, des Sohnes von Constantin dem Großen, erst in zwei Chöre getheilt, welche Davids Psalmen wechselsweise sangen. Wie dem aber auch gewesen sei, so scheint es, daß die ersten Christen sich nie den himmlischen Heerschaaren ähnlicher geglaubt haben, als wenn sie sangen. Milton, gleichfalls erfüllt vom Gefühl der himmlischen Natur der Harmonie, hat in seinem Verlornen Paradiese B. 3. den Cherubim und Seraphim den steten Gesang des Hosannah zugetheilt.

*) Verschiedene Kirchenväter behaupten, diese Art der Ausführung sei dem h. Ignaz in einer Vision offenbart worden, worin er Engelchöre die h. Dreieinigkeit preisen gesehen hatte.

Die gold'ne Harf' ergriffen sie,
Die stets gestimmt an ihrer Seite glänzt',
Und wie ein Köcher hing, und leiteten
Mit süßem Vorspiel, reich an Harmonie,
Die heilgen Hymnen ein, und weckten hohe Lust;
Nicht eine Stimme fehlt' in ihrer Melodie
Zu dem Gesang, der in dem Himmel tönt.

Der Ambrosianische Gesang soll auf die Griechischen Tetrachorde gegründet seyn; doch ist diese Meinung durch keine bessere Autorität unterstützt, als die Idee ist, daß er sich wesentlich vom Gregorianischen unterschieden habe *). Gregorius der Große indeß steht in dem Rufe, dritthalb Jahrhunderte nach der Zeit des h. Ambrosius, sowohl die Kirchenmusik wesentlich verbessert, als auch die Fragmente solcher Melodieen gesammelt zu haben, die von den ersten Kirchenvätern gebilligt worden

*) Dr. Burney sagt, er habe in der Domkirche zu Meiland in der Aufführung des Ambrosianischen Lobgesanges keine beträchtliche Verschiedenheit von den in den andern Kathedralkirchen Frankreichs oder Italiens üblichen Melodieen entdecken können, wo der Gregorianische Gesang üblich seyn soll. Die Wahrheit ist, wie B. richtig bemerkt, daß keine Spuren vom Gesang des h. Ambrosius übrig sind, die hinreichten, seinen eigenthümlichen Charakter zu bestimmen. (Zusatz des Uebers. Der verewigte J. A. Hiller sagt in der Vorrede zu den Texten der Lateinischen Musiken ꝛc. Leipz. 1778 über den Ambrosianischen Lobgesang: Te Deum laudamus, Folgendes: „Die gemeinste Meinung von dem Ursprunge desselben ist, daß, als im Jahr 387 der h. Ambrosius, Bischof zu Meiland, den h. Augustinus taufte, er von diesen beiden Bischöfen zuerst wechselsweise sey gesungen worden. Der sel. Luther hat uns davon eine Uebersetzung gegeben an dem bekannten: Herr Gott, dich loben wir.

waren *). Viele Schriftsteller des Mittelalters sprechen von einer durch Gregor zu Rom gestifteten Singschule, und geben uns zu verstehen, daß er aus der Kirche den sogenannten figurirten Gesang, als zu leichtfertig, verbannt habe; und daß sein eigener Gesang den Namen Canto fermo von seiner vorzüglichen Würde und Einfalt erhalten habe. Weil die Musik der Kirche ihre Grundlage in der der heidnischen Tempel hatte, so möchte füglich zu erwarten gewesen seyn, daß der Canto fermo uns ein Probestück von Melodie geliefert haben würde, angemessener unsrer so natürlich gebildeten Idee von der Musik, welche die Griechen und Römer so ergetzt haben soll; wofern wir nicht schließen müssen, daß die ersten Christen, durch Verfolgung in Wälder und Höhlen getrieben, in hohem Grade von der Verfeinerung und dem Leichtsinn der Gesellschaft abgeschnitten waren, und einen Stil des Gesanges annahmen, der ihrer ernsten Denkungsart und ihrer Sitteneinfalt mehr gemäß war.

Die Gesänge, Vorlesungen, Responsorien, und Antiphonarien, welche die Psalme begleiten, wurden zu verschiedenen Zeiten in der Kirche aufgenommen: doch haben sie, wiewohl sie vom h. Gregor reformirt und geordnet wurden, die Kennzeichen des Zeitalters, in dem sie angenommen worden, nicht verloren. Die neuen

*) Der ungenannte Verfasser seiner Biographie sagt, daß er das Antiphonarium und bei dem Morgen- und Abend-Gottesdienst übliche Gesänge componirte, einrichtete und festsetzte: und Kirchenschriftsteller versichern, daß er der erste war, welcher die Sänger von der ordentlichen Geistlichkeit trennte, da er bemerkte, daß Sänger mehr wegen ihrer Stimme, als wegen ihrer Grundsätze und wegen ihrer Frömmigkeit zu bewundern wären.

Christen, Menschen von gemeinem Stande, ohne Wissenschaft und Bildung, waren an eine verfeinerte und künstliche Musik nicht gewöhnt, und folglich unfähig, die halben Töne zu bilden, oder Noten von verschiedener Geltung zu singen: daher ihr Canto fermo selten aus einem Tone in den andern modulirte. Diesem Mangel, sagen die, welche für die alten Kirchentöne Vorliebe hägen, wird bedeutend durch die verschiedenen, in demselben System enthaltenen, Arten Octaven abgeholfen, worunter sie die große und ihre relative kleine, oder die kleine und ihre relative große verstehen.

Rousseau bemerkt in seinem Dictionnaire (Artikel: Plain Chant) treffend: „die Christen, welche zu einer Zeit, da die Musik sehr ausgeartet war, das Singen in ihre Religionsübung eingeführt hatten, beraubten die Kunst der Hauptkraft und Energie, die sie noch behalten hatte, durch eine gänzliche Unaufmerksamkeit auf Rhythmus und Versmaaß, und durch Uebertragung der Musik von der Poesie, mit der sie stets verknüpft gewesen war, auf die Prosa der h. Schrift, und eine barbarische Gattung Verse, die noch weniger als die Prosa selbst für Musik paßten. Dann verschwand einer ihrer Bestandtheile, und die Melodie, welche einförmig ohne eine Art Tact in Noten von fast gleicher Länge hingeschleppt wurde, verlor, durch Beraubung des Rhythmus und Tactes alle Energie, welche sie von ihnen empfängt. Daher artete der Choral in eine immer monotone und oft lächerliche Psalmodie aus; und doch gewähren diejenigen von diesen Melodieen, welche, ungeachtet des Verlustes, der sie betroffen, treu erhalten

worden sind, wirklichen Kennern schätzbare Proben der alten Musik und ihrer modi, jedoch ohne Tact und Rhythmus, und blos im diatonischen Geschlecht, von welchem allein man sagen kann, daß es in aller seiner Reinheit im Canto fermo erhalten ist. Diese modi, in der Art, wie sie in den alten Kirchengesängen beibehalten worden sind, haben noch eine Schönheit des Charakters, und eine Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, welche verständige, von Vorurtheil freie Zuhörer entdecken werden, ob sie gleich nach einem, von dem gegenwärtig üblichen verschiedenen System gebildet sind."

Es ist merkwürdig, daß, ungeachtet der grotesken, beengten und unvollkommenen Scalen, in welchen die Kirchenlieder gesetzt waren, weltliche Musik auf dieselben trocknen und schwerfälligen Regeln, und auf wenige Töne des diatonischen Geschlechts, selbst ohne die Freiheit der Versetzungen, beschränkt worden zu seyn scheint. Die Folge davon war für eine geraume Zeit die Ausschließung aller nicht durch die Kirche bestätigten Tonarten und Tonleitern und eine unvermeidlich gezwungene, dürftige und der Schönheit, wie des Ausdrucks, ermangelnde Melodie. Von Gregor an bis auf Guido waren die authentischen und plagalen *) die einzig unterschiedenen Tonarten; auch ließ

*) In Betreff der Musik in Stimmen würde es, weil weder Griechen noch Römer mit Harmonie oder Contrapunkt bekannt waren, vergeblich seyn, sie in der Kirche finden zu wollen. Die Wahrheit ist, daß viele Jahrhunderte nach der Einführung des Christenthums verflossen, ehe sie cultivirt zu werden anfing. Dr. Burney sagt, es sei nicht die geringste Spur derselben in den handschriftlichen Missa-

man keine Halbtöne zu, ausgenommen die von E zu F, von H zu C, und in einigen Fällen von A zu B. Es ist schwer, sich einen Begriff davon zu machen, wie durch eine mit so dürftigen und ungeschmeidigen Materialien gebildete Musik entweder auf das Gehör oder auf das Herz ein Effect hervorgebracht werden konnte; doch ist es des gelehrten P. Martini Meinung, daß die Compositionen der ersten fünf oder sechs Jahrhunderte der Kirche wenig mehr waren, als einfache Melodieen von Einklängen und Octaven, auf die Tonart C dur und ihre verwandte A moll eingeschränkt. Und in diesem Gedanken ist er gewiß durch die vielen noch übrigen Fragmente des Canto fermo der Römischen Meßbücher unterstützt worden.

Bisher haben wir die Kirchenmusik dieser frühern Jahrhunderte des Christenthums blos als Vocalmusik betrachtet, weil bis zur Regirung Constantins die Einführung der Instrumente bei dem christlichen Gottesdienst noch nicht erlaubt gewesen zu seyn scheint. Als aber die neue Religion im ganzen Römischen Reiche völlig gegründet war und frei ausgeübt wurde, rief man Instrumentalmusik herbei, um die großen Feste zu erhöhen; und die Pracht der Hebräischen und Heidnischen Religionsübung wurde durch die Instrumentalbegleitungen der Psalme, Hymnen und andern Theile der geistlichen Zerimonieen nachgeahmt *).

lien, Ritualien, Gradualien, Psaltern und Antiphonarien in den großen Bibliotheken Europa's zu finden, die er, um sich über diesen für die Musikgeschichte so wichtigen Punkt zu belehren, besucht hatte.

*) Noch wurden blos die Harfe und das Psalterion zugelassen.

Nachdem wir gesehen, daß Vocal- und Instrumentalmusik in den frühesten Zeiten der Kirche gebräuchlich war, ist es natürlich, daß der Leser einige Kenntniß von der Art sie zu notiren wünschen wird.

Boethius, der zu Ende des fünften Jahrhunderts lebte, sagt, daß zu seiner Zeit nicht nur die Noten der Tonleiter mit Griechischen Namen bezeichnet wurden, sondern auch eine alphabetische Notation Statt fand, worin die Buchstaben verschiedene Stellungen und Umbildungen annahmen. Seine Worte sind folgende:

„Die alten Musiker erfanden und verbreiteten gewisse Symbole der Töne, unter welchen jeder Name der Saite erkannt wurde; und von diesen gab es eine verschiedene Reihe für jedes Klanggeschlecht und jede Tonart, um die Wiederholung des ursprünglichen und ganzen Namens von jedem Ton im System zu vermeiden. Auf diese summarische Art setzte ein Musiker, der eine Melodie zu Versen schreiben wollte, über die rhythmische Composition des Metrums gewisse Zeichen: so daß durch diese Erfindung nicht nur die Worte der Verse, welche aus Buchstaben bestehen, sondern auch die Melodie selbst, welche durch dieselben Zeichen ausgedrückt wird, der Nachwelt überliefert werden konnte. Diese bestehen aus

Weder Juden, noch Heiden wurden im Gebrauch der Pauken und Cymbeln nachgeahmt. Diese Instrumente wurden von den Kirchenvätern bestimmt verboten, welche auch über das Tanzen in den Kirchen ihren Bannfluch immerfort ergehen ließen; eine Sitte, die jedoch eine lange Zeit herrschte, und demjenigen Theil der Kirche den Namen Chor (vom Griechischen Choros, d. h. einer Gesellschaft Tanzender) erwarb, wo die Tänze aufgeführt wurden.

zwei Reihen Charakteren; die höhere dient für die Worte, und die niedere für das Instrument, welches den Sänger begleitet."

Es scheint, daß Boethius Römische Buchstaben gebrauchte, blos als Beziehungen auf die Eintheilungen des Monochords, nicht als musikalische Noten, weil er (IV. B. 16. K.) angibt, daß die alphabetischen Zeichen A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, die Accorde in der doppelten Octave vorstellen sollen. Ob aber gleich die Römischen Buchstaben nicht als Musikzeichen zu des Boethius Zeit gebraucht wurden, so wurde doch eine solche Notirung vor dem Zeitalter Gregors angenommen, welcher, nach allen spätern Schriftstellern über den Kirchengesang, ihre Anzahl von funfzehn auf sieben zurückführte, wovon das Dreifache, in drei verschiedenen Formen, eine Notation für drei Octaven gewährte, unter denen er die tiefste durch Capital's oder Anfangsbuchstaben, die mittelste durch kleine, und die höchste durch doppelte Buchstaben auf folgende Art ausdrückte *).



*) Mabillon schreibt, daß vor dem neunten Jahrhundert im Canto fermo Buchstaben für Noten gebraucht wurden, und daß um die Mitte des neunten Jahrhunderts Agobard, Erzbischof von Lyon, alle die verschiedenen Gesänge, wie sie durch das ganze Jahr in seiner eigenen Kirche gesungen wurden, in einem Buch unter dem Titel Antiphonarium sammelte.

Welches man so darstellen kann:



A B C D E F G a b c d e f g aa bb cc dd ee ff gg

Aus einem Statutenbuch von Aachen und aus einem von Karl dem Großen erhellt die Verordnung, daß Noten sowohl als Gesänge und Grammatik in jedem Kloster und Kirchspiele gelehrt werden sollten: und eine handschriftliche Abhandlung über Musik von Odo, dem Mönch, geschrieben zu Anfange des zehnten Jahrhunderts, zeigt, daß um diese Zeit Linien anfingen gebraucht zu werden *).

Die ersten Noten waren von viereckiger Gestalt und ohne Stiele. Hierauf folgten Punkte, den obigen ähnlich **); diese erhielten ferner nach einiger Zeit Stiele, bisweilen abgesondert bisweilen mit ihnen zusammenhangend, und manchmal in hieroglyphische Formen verdreht.

Wir erfahren aus Zarlino, daß, als in den ersten Jahrhunderten des Christenthums die alte Griechische Notation mit Buchstaben aufgegeben wurde, Johan-

*) Anfangs hatte man acht oder neun Linien; und die Worte des Psalmen oder Hymnus wurden in ihre Zwischenräume gesetzt. Indem jeder Zwischenraum durch einen vorgesetzten Buchstaben den Repräsentanten des diesem Buchstaben entsprechenden Tones abgab, zeigte die Stellung eines Wortes in diesem oder jenem Raume den Ton an, der diesem Worte zu geben war.

**) Daher der Ausdruck Contrapunkt, d. h. Punkt gegen Punkt, oder Stimme gegen Stimme.

nes aus Damaskus neue Zeichen erfand, und den Griechischen Kirchentönen anpaßte; und diese Charaktere, von größerer Bedeutung als unsere eigenen, drückten alle in der Melodie gebräuchliche Intervalle aus. Solche Zeichen müssen jedoch sehr verwickelt gewesen seyn, selbst in Vergleichung mit der Notirung in den kunstlosen Zeiten des Canto fermo; wie viel mehr für uns, denen die Erfindung der Linien und Schlüssel die Musik so leicht zu lesen gemacht hat! Es war um die Zeit der Einführung des Contrapunkts, daß der große Fortschritt zu dieser leichten Darstellung der Töne gemacht zu werden anfing; denn so zierlich auch die Melodie der neuern Griechen gewesen seyn mag, so erhielt doch der Vorzug, welchen die Oberhäupter der Abendländischen Kirche der Beharrlichkeit in allen Kirchensachen gaben, lange Zeit die Musik in dem einfachen Zustande, worin sie durch Gregor hinterlassen worden war. Aber es ist nun Zeit, die Einrichtung und den Fortgang der Musik in England und Frankreich zu betrachten.

Der Bischof Stillingfleet, welcher glaubte, daß der h. Paulus diese Insel besucht habe, gibt eine Nachricht von der Ankunft des h. Augustin's in England, beschreibt die Englische Art, die Messe zu feiern, und spricht von der bei den frühern Christen dieses Landes angewandten Musik *); und aus dem ehrwürdigen Beda und Wilhelm von Malmesbury erfahren wir, daß der Mönch Augustin, welcher aus Rom hierher geschickt worden war, um die Sachsen zu bekehren, sie in der Kirchenmusik unterrichtete. Beda in seiner Kirchengeschichte sagt, daß

*) Man sehe Origines Britannicae, 1685.

Augustin und seine Begleiter, als sie ihre erste Audienz bei Ethelbert auf der Insel Thanet hatten, ihm in Prozession Litaneien singend sich näherten; und daß sie nachher, als sie in die Stadt Canterbury kamen, eine Litanei und am Schlusse derselben ein Hallelujah sangen. Ob gleich unsre Britischen Vorfahren, wie Beda meldet, durch den h. Germanus in dem Ritus der Gallicanischen Kirche unterrichtet worden waren, und viele Jahre vor der Ankunft des h. Augustin ihn ein Hallelujah singen gehört haben, so scheinen sie doch mit dem Römischen Ritual gänzlich unbekannt gewesen zu seyn. Denn Stillingfleet bemerkt, „daß der Hauptunterschied zwischen dem Römischen und Gallischen Ritual, welches die Briten vor Augustin's Ankunft angenommen hatten, in der Kirchenmusik bestand, in welcher man die Römer andern abendländischen Kirchen so überlegen glaubte, daß die Güte ihrer Musik der Hauptantrieb zur Einführung ihres Gottesdienstes war."

Aus den Sächsischen Annalen ersehen wir, daß unter Egberts Regierung Musik sowohl als die andern freien Künste in England zu blühen anfingen; und Beda (in seinen Vit. Abbot. Wiremoth and Eccles. hist.) erzählt, daß im J. 680 Johann, Vorsänger an der St. Peterskirche zu Rom, vom Papst Agatho beauftragt wurde, die Mönche von Weremouth in der Singkunst zu unterweisen, und besonders sie mit der Römischen Art, die Festgottesdienste durch das ganze Jahr zu halten, bekannt zu machen. „Und so groß war der Ruf seiner Geschicklichkeit, sagt Beda, daß die Musikmeister aus allen andern Klöstern des Nordens ihn zu hören

kamen, und ihn vermochten, Schulen zum Musikunterricht an andern Orten des Königreichs Northumberland zu errichten.“

Es ist ein sehr auffallender, aber ganz wahrer Umstand, daß die Franzosen, nicht zufrieden mit diesen hohen Verdiensten in den schönen Künsten, immer die Begierde verrathen haben, für große Tonkünstler zu gelten, und sich nicht gescheuet, sondern vielmehr darum beworben haben, selbst mit den Italiänern verglichen zu werden. Schon so früh, als zur Zeit Karls des Großen, hatten sie einen ernsthaften Streit mit den Römern über ihren angemaßten Vorzug an Kenntniß und Geschmack sowohl in der Composition als Execution. Die Thatsache dieses alten Zwistes ist bemerkenswerther, als die Entstehung einer Eifersucht zwischen den Französischen und Italiänischen Musikern, welche, mit wenigen Unterbrechungen, sogar bis zum letzten Jahrhundert sich so heftig äußerte, daß sie sowohl bei ihnen selbst, als bei andern Nationen, die witzigen Köpfe zum Spott reizte. Die Geschichte, welche zum Beweise dient, daß die Engländer nicht das einzige den Römern für den besten Styl im Gesange der Kirchenmusik verpflichtete Volk waren, ist nicht zu lang, um hier eingeschaltet zu werden.

„Der König Karl war zurückgekommen, um das Osterfest in Rom mit dem apostolischen Oberhaupt zu feiern, als zwischen den Römischen und Gallischen Sängern während des Festes ein großer Streit entstand. Die Franzosen behaupteten, besser und angenehmer zu singen, als die Italiäner: und die Italiäner im Gegentheil hielten sich für erfahrener in der Kirchenmusik, die

sie vom h. Gregor erlernt hatten, und beschuldigten ihre Nebenbuhler, den wahren Gesang zu verderben und zu entstellen. Als der Streit vor den König gebracht war, glaubten die Franzosen, auf seinen Beistand rechnen zu dürfen, und schmähten auf die Römischen Sänger, welche ihrerseits, muthig durch ihre höhere Einsicht, und bei Vergleichung der musikalischen Talente ihres grossen Lehrers, des h. Gregor, mit der Unwissenheit und Plumpheit ihrer Nebenbuhler, sie als Thoren und Barbaren behandelten. Da ihr Streit nicht zu einer schnellen Entscheidung zu kommen schien, fragte der König Karl seine Sänger, was sie für das reinste und beste Wasser hielten, das, welches aus der Urquelle geschöpft wäre, oder jenes, das, nach seiner Vermischung mit trüben und schlammigen Bächen, in grosser Entfernung von der Urquelle gefunden würde? Sie riefen alle einmüthig, das Wasser an seiner Quelle müsse reiner seyn. Darauf sagte der König: so steigt denn hinauf zu der reinen Quelle des h. Gregor, dessen Gesang ihr offenbar verdorben habt. Nach diesem wandte sich der König an den Papst Adrian wegen Lehrer der Singkunst, um den Gallicanischen Gesang zu verbessern, und dieser verwies an Theodor und Benedict, zwei Sänger von Gelehrsamkeit und Geschicklichkeit, welche vom h. Gregor selbst unterrichtet worden waren; er gewährte ihm auch Antiphonarien oder Choralbücher dieses Heiligen, die er selbst in Römischen Noten geschrieben hatte. Nach seiner Zurückkunft in Frankreich schickte der König einen der ihm vom Papst überlassenen Sänger nach Metz, und den andern nach Soissons, und befahl allen Singemeistern

sischen Reichs, ihre Antiphonarien zu verbessern, und sich in allen Stücken nach der Römischen Art des Kirchendienstes zu richten. So wurden die Französischen Antiphonarien berichtigt, die vorher fehlerhaft, interpolirt und nach dem Belieben jedes Choranführers verkürzt worden waren; und alle Sänger Frankreichs lernten von den Römern denjenigen Gesang, welchen sie nun den Französischen nennen. Aber was die Vorschläge, Triller, Bebungen, und Accente der Italiener betrifft, so waren die Franzosen nie fähig, sie auszudrücken oder auszuführen, auch waren sie, aus Mangel an genugsamer Geschmeidigkeit der Stimmwerkzeuge nicht vermögend, in diesen Verzierungen Etwas nachzuahmen, wohl aber etwa das zitternde Meckern der Ziegen hervorzubringen. Die Hauptsingeschule wurde zu Metz errichtet; und in demselben Maaße, als der Römische Gesang den Gesang dieser Stadt übertraf, übertrafen die Sänger von Metz alle die der andern Französischen Schulen. Die Römischen Sänger gaben den Französischen auch Anweisung in Terzien zu singen, und da der König Karl außerdem Lehrer der Grammatik und Arithmetik nach Frankreich mitgebracht hatte, so befahl er die Kultur dieser Wissenschaft in seinem ganzen Gebiete; denn vor der Regierung dieses Monarchen waren die schönen Künste in Frankreich vernachlässigt worden." (Annal. et Hist. Francor.)

Beda, Schüler des Bischofs Benedict, sagt, daß sein Lehrer der Hauptverbreiter des Römischen Gesanges, und derjenige war, welcher denselben Klöstern bekannt machte, die er selbst in dem Bisthum von Dur-

ham, Girwy und Weremuth gestiftet hatte; auch daß Adrian, Stephan (der Mönch von Canterbury), Frater Jakob (Friar James) und viele andre wegen ihrer Geschicklichkeit im Gesange berühmt waren *).

Das letztere Ende des neunten Jahrhunderts brachte einen königlichen Musiker von nicht gemeinen Talenten hervor. Alfred zeichnete sich unter den Lyristen seiner Zeit aus. Asser, Frater Johann, der Mönch Grimbald, und alle seine Zeitgenossen erheben sein Harfenspiel und rühmen seine edelmüthige Aufmunterung der Kunst **). Dieser Fürst, der verkleidet als Harfenspieler und Sänger das feindliche Dänische Lager besuchte, um es auszukundschaften, und durch seine Geschicklichkeit selbst bei dem König Zutritt fand, stiftete im Jahr 886 (nach den Annalen der Kirche von Winchester) zu

*) Es war damals die Gewohnheit der Geistlichkeit, sowohl um der Vervollkommnung der Musik willen, als um Meister dieser Kunst aus dem Römischen Collegium mitzubringen, nach Rom zu reisen, bis Gregor's Nachfolger zu Canterbury eine Musikschule stifteten, da dann das übrige England mit Lehrern aus diesem Seminar versehen wurde.

**) Während dieser Periode waren Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie, Grammatik, Rhetorik und Logik (von denen man die ersten vier das quadrivium, die letztern drei das trivium nannte) die Wissenschaften, welche die Mönche zu betreiben behaupteten, während England zur Jugendzeit Alfreds so entblößt von Gelehrsamkeit war, daß er das zwölfte Jahr erreicht hatte, ehe er einen Lehrer im Alphabet finden konnte. Aber in der Zwischenzeit hatte er nach dem Gehör schon verschiedene Sächsische Lieder gelernt, deren Poesie in ihm einen höhern Sinn und Patriotismus weckte, während ihre Melodieen seinen Geschmack an Musik bildeten.

Oxford eine Professur der Musik als Wissenschaft *).

Fuller bemerkt in seiner Kirchengeschichte, daß St. Dunstan, der im 10ten Jahrhundert blühte, sich durch Musikkenntniß auszeichnete, eine Eigenschaft, die zu damaliger Zeit zum geistlichen Amt unentbehrlich war. Wirklich war sein Talent auf der Harfe so groß, daß er des Verbrechens der musikalischen Zauberei verdächtig und angeklagt wurde, mit Hülfe des Teufels eine Harfe gebaut zu haben, die sich selbst zu bewegen und zu spielen fähig wäre. Wilhelm von Malmesbury sagt, dieser Prälat habe unter Edgars Regierung der Abtei von Malmesbury eine Orgel gegeben, und man erzählt, daß er für die Abingdoner Abtei zwei Glocken mit eigner Hand gegossen habe.

Orgeln sowohl, als Glocken, waren nun in allgemeinem Gebrauche. Die erstern müssen vor der Zeit Julian's des Abtrünnigen eingeführt worden seyn, weil dieser Kaiser (der im 4ten Jahrhundert lebte) der Verfasser des folgenden Griechischen Epigramms in der Anthologie seyn soll:

> Αλλοίην ὁράω δονάκων φύσιν ἦπυ ἀπ' ἄλλης
> Χαλκείης τάχα μᾶλλον ἀνεβλάστησαν ἀρύρης,
> Α'γριοι, ὐδ' ἀνέμοισιν ὑφ' ἡμετέροις δονέονται,
> Αλλ' ὑπὸ ταυρέης προθορῶς σπηλύγγος ἀήτης,
> Νέρθεν ἐύτρητον καλάμων ὑπὸ ῥίζαν ὁδέυει
> Καί τις ἀνὴρ ἀγέρωχος ἔχων θοὰ δάκτυλα χειρὸς
> Ι'σαται ἀμφαφάων κανόνας συμφράδμονας ἄυλων·
> Ο'ιδ' ἀπάλδη σκιρτῶθες, ἀποθλίβυσιν ἀοιδήν.

*) Der erste, der diesen Lehrstuhl besetzte, war der Frater Johann von St. David (Friar John of St. David's.

ungefähr folgenden Inhalts:

„Ich sehe Rohre, ganz von anderer Natur,
Von anderm Land', aus Erz erwachsen,
In die des Himmels Luft nicht bläst,
Nur Blasebälg' an ihren Füßen hauchen,
Indeß ein wackrer Mann behend mit spitzen Fingern
Die Tasten hüpfend rührt, und Melodieen weckt."

Die Wasserorgel scheint jedoch zu Anfang des sechsten Jahrhunderts *) noch im Gebrauch gewesen zu seyn. Um diese Zeit fing sie an, den Vorzügen der pneumatischen Orgel zu weichen, welche erst durch Handblasebälge den Wind bekam. Aber erst im siebenten Jahrhundert wurde der Gebrauch dieser in Rom eingeführt. Vitalian war der erste Papst, der den Gottesdienst mit diesem edlen Instrument verschönerte, und in Frankreich erschien es nicht vor 757, als der Kaiser Constantin Kopronymus der Sechste, wie Sigbert erzählt, dem Pipin eine Orgel verehrte.

Es ist merkwürdig, daß Beda, welcher bis zur Mitte des achten Jahrhunderts lebte, des Gebrauchs

*) Cassiodor, der um diese Zeit blühte, gibt folgende Beschreibung der Windorgel, so wie sie damals war: „Die Orgel ist ein Instrument von verschiedenen Pfeifen, welche in eine Art Thurm gebildet sind, und bringt mittels Blasebälge einen lauten Schall hervor: und um angenehme Melodieen auszudrücken, sind inwendig bewegliche Hölzer angebracht, welche durch die Finger des Spielers niedergedrückt werden, und die gefälligsten und glänzendsten Töne hervorbringen." — Aber wie Sir John Hawkins mit Recht bemerkt, wird Jeder, der mit dem künstlichen Mechanism dieses Instruments bekannt ist, und die niedere Stufe der mechanischen Künste um jene Zeit bedenkt, schwerlich glauben können, daß die Orgel des achten Jahrhunderts eine große Aehnlichkeit mit unsrer gegenwärtigen gehabt habe.

der Orgeln nicht erwähnt (selbst wenn er die Art, die Psalme und Hymnen zu singen, genau beschreibt), ob es gleich wohl bekannt ist, daß hundert Jahre vor diesem Zeitraum ihre Einführung in die Kirche ziemlich allgemein geworden war. Es ist nicht leicht, die Erscheinung der Orgel in England früher zu bestimmen, als sie in Italien und Deutschland im Gebrauch war. Mabillon und Muratori sagen, daß während des zehnten Jahrhunderts Orgeln in Italien und Deutschland sowohl, als in England, gewöhnlich wurden. Julian's Epigramm schreibt die Erfindung der Windorgel den Griechen zu: aus Griechenland muß sie also geradezu nach England gekommen seyn; aber durch wessen Betrieb, läßt sich nicht bestimmen *). Obgleich lange vor dem zehnten Jahrhundert Musik in Kirchen und Religionsgebäude aufgenommen, und durch alle geistliche Behörden der christlichen Kirche genehmigt war, so hinderte doch vielleicht die Neuheit der Orgel eine Zeit lang, sie für orthodox gelten zu lassen; und Italien und Deutschland wollten gern erst ihre Wirkung auf andre Völker abwarten, ehe sie sie anzunehmen wagten. Da sie nun fanden, daß sie nicht blos von den Religiosen in England gut aufgenommen wurde, sondern auch die allgemeine Andacht erhöhte, so entschlossen sie sich auch,

*) Zarlino, in seinen Supplimenti musicali, bemerkt, die herrschende Meinung sei, daß die neuere Orgel erst in Griechenland gebraucht wurde, und von da ihren Weg nach Ungarn und Baiern fand; allein er widerlegt dieß, wie auch das vermeinte Alterthum einer Orgel in der Kathedralkirche zu München, welche die älteste in der Welt seyn sollte, mit Pfeifen aus einem ganzen Stück Buxbaum, an Größe gleich denen der modernen Kirchenorgeln.

sich ihres Einflusses zu bedienen, und die Orgel ward die allgemeine Begleitung der Stimmen des Chors. Aus einem berühmten Meßbuch des 10ten Jahrhunderts *) erhalten wir einen Begriff von der Art, wie die Orgel gebraucht wurde, die Monotonie des Kirchendienstes aufzuheben. In der Mitte des Vorlesestücks von der Stelle an „der Gesang der drei Kinder" nach dem 27. Verse, lesen wir: „Hier fängt der Priester zur Orgel zu singen an." Im 10ten Jahrhundert war also offenbar der Gebrauch dieses edlen Instruments in der ganzen Christenheit eingeführt. Aber noch behielten die Englischen Orgeln ihren Vorzug. Und wenn wir die Thatsache zugeben, daß die Orgel früher in England eingeführt wurde, als sie in Italien, Teutschland und Frankreich erschien, so dürfen wir uns nicht wundern, daß ihre fortschreitende Vervollkommung ihren Verbesserungen in diesen Ländern gleich, wo nicht zuvor kam. Dieß wird um so natürlicher erscheinen, wenn wir die allezeit große Liebe der Engländer zur Musik erwägen, daher dem erfinderischen Fleiße des Künstlers keine Aufmunterung fehlen konnte **).

Nach jedem Bericht der Geschichte ist es gewiß, daß die Musik in England, wenn sie einmal gepflanzt war, schnell zur Blüthe kam, den Boden liebgewann und reichlich wuchs. Wenn sie eine lange Zeit daselbst blos in Melodieen zu Psalmen und Hymnen bestand, so war sie wenigstens in ihrer Reife eben so vorwärts gekommen,

*) Unter den Barberinischen Manuscripten zu Rom.

**) Giraldus Cambrensis erklärt unbedenklich die Eingebornen von Wales und von den nördlichen Theilen Großbritanniens für geborne Musiker.

als die Musik anderer Nationen. Der Englische Canto fermo wurde, wenn man den mönchischen Geschichtschreibern glauben darf, fast von allen talentvollen Geistlichen bearbeitet und gelehrt, welche in der Musik, wie eben jene versichern, wohl erfahren waren. Schon im 7ten Jahrhundert führten Theodor, Erzbischof von Canterbury, und der Abt Andrian, an allen Orten der öffentlichen Gottesverehrung in England, die Römische Art des Gesanges ein, die bis dahin bloß in Kent üblich war, aber bald nachher sich über das ganze Königreich ausbreitete *).

Hollinshed beschreibt in seiner Chronik, I. Bd. den Fortschritt der Vocalmusik in den Englischen Kirchen folgendermaßen:

„Nachdem es in der Vorzeit gewissermaßen noch keinen Gesang in den Englischen Kirchen, ausgenommen in Kent, gegeben hatte, so fing man nun an, in jeder Kirche den Gesang des Gottesdienstes nach dem Ritus der Römischen Kirche zu gebrauchen. Der Erzbischof Theodor, welcher die Kirche von Rochester durch den Tod des letzten Bischofs Damian erledigt fand, ordinirte einen gewissen Putta, einen in weltlichen Dingen unerfahrnen, aber im Kirchenwesen wohlunterrichteten, und namentlich im Gesange und in der Musik für die Kirche, nach der Art, wie er sie von den Schülern des Papstes Gregor erlernt hatte, sehr geschickten Mann.“ Und nachher, als Ethelred, König der Mercianer, das

*) Der erste Gesanglehrer in Northumberland, John ausgenommen, war Edde, mit Beinamen Stephan, der aus Kent von Wilfred, dem Primas (obersten Geistlichen) von ganz England, dahin geschickt worden war.

Königreich Kent mit einer großen Armee überfiel, das Land vor sich her verwüstete und unter andern Orten namentlich die Stadt Rochester, wurde auch die Kathedralkirche geplündert und zerstört, und Putta aus seinem Sitz vertrieben, worauf er, wie derselbe Geschichtschreiber meldet, „zu Serwulfe, dem Bischof von Mercia, kam, und von ihm eine kleine Pfarre und ein Stück Land erhielt, und an diesem Orte blieb; nicht einmal bemüht, seine Kirche zu Rochester in den vorigen Zustand wieder herzustellen, ging er in Mercia umher, den Gesang zu lehren, und die, welche Musik lernen wollten, zu unterrichten, wohin er nur verlangt werden mochte, und wo er einen Unterhalt bekommen konnte.“

Dieß Beides beweiset, daß die Englische Geistlichkeit des siebenten Jahrhunderts aus guten Tonkünstlern bestand, und daß die Musik selbst in solchem Ruf und Ansehen war, um die Kunst, sie zu lehren, der Beschäftigung der Kirchendiener werth zu machen. Doch was die Musik wirklich war, deren Mysterium die Geistlichkeit mitzutheilen unternahm, läßt sich nicht ausmachen. Vielleicht (um dem Dr. Burney zu folgen), hätten wir Beispiele von ihren Arbeiten, so würden sie unsre Begriffe von ihrer Wissenschaft und ihrer Fähigkeit nicht sehr erhöhen: aber ihre musikalischen Talente, in Vergleichung mit der ein tausend Jahre spätern Wissenschaft zu beurtheilen, würde ungerecht seyn. Eben so entfernt von der Billigkeit wäre es, ihren Mechanismus nach dem gegenwärtigen Maaßstabe des Verdienstes in diesem Fache der menschlichen Kunst zu schätzen. Um die Talente un-

serer Sächsischen Vorfahren als Orgelbauer zu würdigen, müssen wir sie mit denen ihrer eigenen Zeit in andern Ländern vergleichen. Als eine Frage über verhältnißmäßiges Genie, schließt der Gegenstand die Betrachtung der verhältnißmäßigen Gelegenheiten in sich. Der gegenwärtige Zustand der Mechanik verbürgt die kühnsten Hoffnungen in jeder Sache innerhalb ihres Wirkungskreises, und einige der gerechtesten Erwartungen sind erfüllt worden; aber die Seltenheit der Erfahrung und Einsicht im zehnten Jahrhundert, weit entfernt, uns zu höhern Erwartungen zu berechtigen, als dessen, was damals bewirkt wurde, macht uns erstaunen, daß wirklich so viel vollbracht werden konnte.

Dreizehntes Kapitel.

Zustand der Musik von der Zeit Guido's an bis auf die Bildung der Tasttafel.

Wir stehen nun bei dem Mittelalter, und unter den Gothen, Vandalen, und Hunnen, Teutschen, Franken und Galliern, in deren Musik wir füglich nichts von Reife und Vollkommenheit erwarten können. Wo und wann die Gedanken roh, die Sprache rauh, und die Sitten wild sind, da werden die Fortschritte der Wissenschaften und Künste fast unmerklich langsam seyn, wofern nicht ihre Cultur glücklicherweise in die Hände einiger Genies fällt, die mit Geduld begabt sind, an der Verbesserung der Kenntnisse und an der Verbreitung ihrer nützlichen Entdeckungen zu arbeiten. Ein solcher Mann war Guido, ein Mönch aus Arezzo in Toscana. Ihm

verdankt die neuere Musik die Erfindung des Contrapunkts oder wenigstens die erste Hinleitung zu diesem grossen und wichtigen Fortschritt in der Composition.

Unter Guido's verschiedenen Schriften über die Wissenschaft ist die hauptsächlichste sein Micrologus, geschrieben im eilften Jahrhundert, eine kurze Abhandlung in Mönchslatein, welche des Verfassers Methode, Knaben im Singen zu unterrichten *), erklärt, und Regeln für die Composition, den richtigen Vortrag und den Choralgesang gibt. Von den verschiedenen ihm zugeschriebenen Erfindungen finden wir in diesem Werke keine, die er sich ausdrücklich zueignete; ob er gleich allen Anspruch auf die Ehre, das Griechische Gamma (G auf der ersten Linie im Basse) dem Grunde der alten Tonleiter hinzugefügt zu haben, klärlich ablehnt. Einige haben gezweifelt, ob er das b (das b rotundum, oder runde b, weil es eben so wie das Italiänische ausgedrückt wird) zuerst eingeführt, oder ob ein früherer Tonkünstler es zwischen das A und H (oder ♮ quadrum, das eckige, weil es im Gothischen eine viereckige Gestalt hatte) gestellt habe. Aber das zweite Kapitel des Werks, von dem wir sprechen, zeigt, daß dieß semitonische Intervall wirklich das seinige war. Er war der Stifter des Hexachords oder des diatonischen Aufsteigens von der Hauptnote bis zu ihrer Sexte, und wandte auf diese sechs Noten die Sylben ut, re, mi, fa, sol, la **),

*) Seine Gesangmethode bestand in der Leitung der Stimme nach dem Monochord.

**) Die neuern Italiäner bedienen sich statt ut der Sylbe do, weil sie weicher klingt.

en, welche aus des Diakonus Paulus Hymne an den h. Johann den Täufer genommen sind, und darin die ersten Sylben von jedem halben Verse bilden.

Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum famuli tuorum
Solve polluti labii reatum,
Sancte Joannes!

Er war auch Erfinder des Gebrauchs der Punkte und führte eine bessere Harmonie im Choralgesange ein, welche bisher aus einer Unterstimme, dem sogenannten organum *), bestand, die zu der Choralmelodie in Quarten oder Undecimen gesungen wurde:

Cantus.

Organum.

Cantus.

Organum.

Es war erlaubt, entweder die Choralmelodie oder das Organum (die Unterstimme) zu verdoppeln; im letztern Fall ward eine ununterbrochene Folge von Quinten zwischen der Verdoppelung des Organums und der obern Melodie hervorgebracht, z. B.

*) Die Unterstimme einer Melodie, oder eine Harmonia duplex oder triplex, wurde organiren genannt.



*) Es ist wirklich kaum zu glauben, daß man eine solche Disharmonie habe ertragen können, und es ist hier bemerkenswerth, wie der Recensent von Forkel's Geschichte der Musik in der Leipz. Allg. Musik. Zeit. von 1801. Nro. 7. seine Zweifel dagegen äußert. „Es verdient, sagt er, wohl eine noch strengere Untersuchung: ob unsre Vorfahren wirklich eine solche Reihe von Quinten und Quarten zusammen gesungen haben, wie hier angegeben ist? Dieser Zweifel wird freilich nicht durch äußere Gründe (das Zeugniß der Schriftsteller), sondern nur durch innere unterstützt. Fürs Erste weiß Jeder, der singen gelernt oder gelehrt hat, wie viel Gehörfestigkeit und Musikkenntniß schon dazu erfordert wird, fortgehende Quinten und Quarten in der zweiten

Bis zu Guido's Zeit konnte man, wie es scheint, diese barbarische Dissonanz ertragen. Die Veränderung, die er machte, ging freilich nicht bis zu ihrer gänzlichen Entfernung; aber er verminderte diese Disharmonie bedeutend, und ob er gleich vorsichtig war, zu frei mit dem Ditonus oder der großen Terz (welche bei den Alten zu den Dissonanzen gezählt wurde) umzugehen, so muß man ihm doch die Ehre einräumen, sie zu dem Range der Consonanzen erhoben zu haben.

Dr. Burney ist nicht überzeugt, daß Guido wirklich Erfinder des Contrapunkts gewesen sei; und ich stimme ihm bei, daß, wenn wir die Proben einiger von ihm hinterlassenen Tonverbindungen betrachten, er noch große Schritte zu machen hatte, ehe er zur Bildung einer reinen und regelmäßigen Harmonie gelangen konnte *). Ueber

Stimme richtig zu treffen, und die, welche mehr nach dem bloßen Gehör sangen, als wir, sollten nicht eher discantisirt, als organisirt haben? Zweitens beweist das S. 451 angeführte Beispiel noch gar nicht, daß man diese doppelte Melodie auch zusammensang. Könnte man es nicht so erklären, daß man die oberste Melodie gebrauchte, wenn der Sänger ein Tenorist, die untere aber, wenn er ein Bassist oder Baritonist war? (Man vergl. 369.) Drittens war die sogenannte musica ficta (d. h. man sang anders, als man schrieb), von der späterhin geredet wird, gewiß schon früh im Gange, wenigstens schon im 13. Jahrhundert. Hätten diese Bemerkungen hinreichendes Gewicht gegen die Buchstaben jener Schriftsteller, so würde daraus folgen, daß das alte Organum nichts anders heißen sollte, als eine Transposition der Melodie, womit man abwechselte, je nachdem eine hohe, mittlere oder tiefe Stimme sie zu singen hatte, und wobei denn vielleicht die Intervalle der Orgelmixtur (4, 5, 8) zum Maaßstabe dienten."

*) Dr. Brown sagt in seiner Abhandlung über Poesie und Musik: Nachdem viele Jahrhunderte in Dunkelheit ver-

[illegible] verschiedenen Abhandlungen dieses denkenden Geistlichen, von denen sich einige in der königl. Bibliothek [illegible] Paris, und andere im Vatican und im Britischen [illegible]useum befinden, enthält eine einen Abschnitt mit der [illegible]schrift: Quid est harmonia? Was ist Harmonie? [illegible]er gibt er eine gute Erklärung dessen, was wir jetzt [illegible]nter Harmonie verstehen. Er zählt die Kirchentöne auf, [illegible] ergänzt die Scala oder das Septenarium *). Glücklicherweise hatte das Studium der Musik eine genaue [illegible]rbindung mit Guido's heiligem Beruf, und er benutzte [illegible] Gelegenheit, die er ihm gab, seine Lieblingswissenschaft anzubauen, wodurch er sich einen Ruf erworben [illegible]t, der achthundert Jahre dauerte. Das der Scala beigefügte Griechische Gamma, die Linien und Schlüssel **), seine Annahme der alphabetischen noch

[illegible]ossen waren, stand Guido auf! und mit einer Kraft des Genies, die alle seine Vorgänger übertraf, erfand er die Kunst des Contrapunkts oder der Composition in Stimmen." — Aber Dr. Brown war kein Musikus.

*) Hierbei citirt er Virgil: Orpheus Obloquitur numeris septem discrimina vocum.

**) Der Gebrauch der Parallellinien war vor Guido eingeführt; aber das reguläre System von 4 Linien war bis zum 12ten Jahrhundert nicht allgemein angenommen. Auch das Griechische Gamma soll durch den Abt Odo ein Jahrhundert früher vor Guido's Werk angegeben seyn. Aber diese Behauptung gründet sich auf eine Stelle in einem Werke Odo's, Enchiridion, wo das Gamma erwähnt ist; und diese Stelle erkennt man als von Guido untergeschoben. Die Schlüssel bestanden anfänglich aus den Buchstaben des Alphabets, von denen einer am Anfang jeder Linie und jedes Zwischenraums gesetzt ward, ihren Namen und die darauf oder dazwischen stehenden Noten anzuzeigen. Diese Buchstaben hießen die claves signatae, und wurden nachher von sieben auf zwei beschränkt. Die Beschreibung

üblichen Namen der Noten, seine Einführung der h a r-m o n i s c h e n H a n d, seine Hexachorde und seine Solmisation, seine Punkte, Contrapunkte, seine neue Methode des discantus (der Melodie), und Erfindung des P o-l y p l e k t r u m oder Spinnets, sind Zeugnisse seiner Talente und seines Fleißes, und werden seinen Namen in der Kunstgeschichte erhalten *).

Ob Guido das jetzt übliche System von fünf Linien eingeführt habe, darüber ist von Einigen gestritten worden. Kircher behauptet bestimmt, es sei bis zu seiner Zeit nicht im Gebrauch gewesen, und erklärt ihn eben so entscheidend für den Erfinder des Contrapunkts und des Polyplektrums, als welchen ihn Andere nicht anerkennen. Wenn Guido auch nicht der Erste war, der das Fünfliniensystem anwandte, so gab er ihm doch zuerst den Umfang seiner jetzigen Bequemlichkeit, weil vor ihm entweder blos die Linien oder die Zwischenräume gebraucht wurden. Voll Zuversicht auf den der Musik hierdurch geleisteten Dienst, spricht er in der Vorrede zu seinem A n t i p h o n a r i u m von der Wichtigkeit dieser Verbesserung.

„Durch göttlichen Beistand," schreibt er, „habe ich eine solche Methode der Notirung angegeben, daß mit

der h a r m o n i s c h e n H a n d findet man weiter unten in einer der nächsten Anmerkungen.

*) Dr. F o r k e l zeigt in seiner Geschichte der Musik B. II. S. 279, daß Guido, indem er auf die 6 Töne über den 6 ersten Sylben der Verse der bekannten Hymne aufmerksam machte, nicht an die Solmisation dachte, welche erst, so wie die harmonische Hand, eine Erfindung seiner Nachfolger war.

A. d. U.

leichter Hülfe eines Lehrers im Anfange, eine verständige und fleißige Person leicht das Uebrige von selbst erlangen kann. Und wenn Jemand meine Wahrhaftigkeit in diesem Stück bezweifeln sollte, so möge er in unsern Convent kommen, den Versuch machen, die Kinder unter meiner Aufsicht prüfen, und er wird finden, daß, ob sie gleich wegen ihrer Unwissenheit in den Psalmen und ihrer Fehler im Lesen noch streng bestraft werden, sie nun ohne einen Anführer die Melodieen zu diesen Psalmen richtig singen, deren Worte sie kaum aussprechen können." — Er erklärt dann den Gebrauch der Linien und Spatien, und sagt, daß alle Noten, die auf der nämlichen Linie oder in demselben Spatium stehen, denselben Ton anzeigen: und daß der Name des Tons entweder durch die Farbe der Linien, oder durch einen am Anfang derselben stehenden Buchstaben des Alphabets bestimmt wird: eine Regel von solcher Wichtigkeit (setzt er hinzu), daß, wenn eine Melodie ohne einen Buchstaben (d. h. ohne einen Schlüssel) oder ohne eine farbige Linie geschrieben ist, sie einem Brunnen ohne einen Strick gleicht, wo man, bei aller Menge Wasser, doch keinen Gebrauch davon machen kann."

Es scheint gewiß, daß Guido zuerst die neuere Notation, und die Methode, durch das Auge alle verschiedene Intervalle zu entdecken, und Melodieen blos nach der Ansicht der Zeichen ihrer Töne zu singen, lehrte: und ob ihm gleich die Solmisation zum Theil abgesprochen worden ist, so wird ihm deren Erfindung doch bestimmt von Schriftstellern zugeschrieben, die unmittelbar auf die Periode seines Lebens folgten. Einer von

diesen, Sigebert, ein Mönch von Gemblours, der um 1028 lebte, sagt: „Guido übertraf alle seine Vorgänger, da nach seiner Methode Kinder neue Melodien zu singen mit mehr Leichtigkeit gelehrt wurden, als durch die Stimme eines Lehrers, oder den Gebrauch eines Instruments: denn durch bloßes Anknüpfen von sechs Buchstaben oder Sylben an sechs Töne (alle, welche die Musik in der Regel zuläßt) und mittels Unterscheidung dieser Töne durch die Finger der linken Hand *), werden ihre Entfernungen im Auf- und Absteigen durch das ganze Diapason dem Auge und dem Ohr beiden gleich klar vorgestellt."

*) Dieß wurde durch die sogenannte harmonische Hand bewerkstelligt, welche aus einer Vorstellung der linken Hand bestand, die an den Gelenken des Daumens und der Finger die Namen der verschiedenen Noten, nach der damals neu eingeführten Solmisation, trug. Diese Zeichnung wird ihrem angenommenen Erfinder zu Ehren gewöhnlich die Guidonische Hand genannt; jedoch wird ihr Gebrauch, gleich mehrern andern Verbesserungen, nicht ihm, sondern der Erfindsamkeit seiner Vorgänger von einigen Schriftstellern zugeschrieben. Es ist wahr, in keinem seiner Werke findet sich ein Beweis dafür, daß er der Erfinder gewesen; aber, weil sie zu seiner Zeit im allgemeinen Gebrauche war, und es nicht gewiß ist, daß sie bis dahin schon bekannt gewesen, so darf man wohl schließen, daß ihre Einführung dem Urheber der andern musikalischen Erfindungen zu verdanken war. Die verschiedenen Hexachorde werden am besten durch folgende Beispiele punktirter Notation erläutert. Aber es ist nöthig vorauszuschicken, daß zu Guido's Zeit blos drei verschiedene Tonarten üblich waren, nämlich C, F, und G; und zu erklären, daß, da das F in der Tonart G nicht erhöht werden durfte, die Härte des Intervalls zwischen F und H, das Hexachord von G das harte (hexachordum durum) zu nennen veranlaßte; während das von F, welches B erforderte und erhielt, wodurch

Dieses Zeugniß eines Zeitgenossen zu Gunsten Gui-do's, als Erfinders der ihm gemeiniglich zugeschriebenen

die Härte des Tritonus F H entfernt ward, das weiche (hexachordum molle) genannt wurde; und das von C, worin das B unnöthig war, das natürliche (h naturale).



Der Leser wird nicht vergessen, daß, obwohl das Hexachord schon nach seinem Namen nur sechs Töne oder Noten befassen konnte, doch der siebente von Guido hinzugefügt wurde; aber er wurde gewöhnlich, auch von ihm selbst, als fremd und irregulär, weggelassen. In Hinsicht seines Zwecks, die obigen Hexachorde zu befördern, erklärte er bescheiden, er schriebe nur für die Kirche, wo das reine diatonische Geschlecht zuerst gebraucht wurde. Ich darf diese Anmerkung nicht schließen, ohne zu bemerken, daß der übrr la hin-

Verbesserungen ist von Kraft, und wird von jedem Unbefangenen als entscheidend erkannt werden. Sollten aber noch Zweifel zurück bleiben, so wird sie das Zeugniß Carpentier's (in seinem Supplement zu dem Lateinischen Glossarium von Du Cange, im Artikel Gamma) gewiß heben. Dieser Gelehrte gibt eine Stelle aus der Chronik von Tours, unter dem Jahr 1033, welche den Guido zu dem wirklichen Urheber der Scala und der Kunst der Solmisation macht. Die Worte dieser Stelle sind: „Guido, der Aretiner, ein bewundernswürdiger Musikus, blühte in Italien um diese Zeit. Er bildete die Scala und Regeln für das Singen, indem er diejenigen Namen, die nun allgemein in der Musik gebraucht werden, auf die sechs Töne anwandte. Denn zuvor hatten die praktischen Musiker keinen andern Führer als Gewohnheit und das Gehör.“ Und es ist gewiß, daß, obgleich manche Schriftsteller dem Guido vieles von seinem Ruhm haben schmälern wollen, und in wenigen Fällen vielleicht die Aufrichtigkeit der Geschichte diese Einschränkung fordern möchte, doch für seine Zeit seine Verdienste ihres Gleichen nicht hatten und unsrer Hochachtung werth sind. Ein dunkler Mönch, von dessen Genie die Strahlen in den Palast des Papstes dringen, dessen Meditationen künftige Autoritäten zu bilden bestimmt waren, und dessen Erfindungen fast in allen Theilen Europa's angenommen werden sollten, hat man

zugesetzte Ton, d. h. der siebente in der Scale von Le Maire, einem Französischen Singlehrer, zu Anfang des 17ten Jahrhunderts, mit der Sylbe si benannt worden seyn soll.

muß es zugeben, viel Nutzen gestiftet, und sich Ansprüche auf ein ehrenvolles Andenken erworben; und es wird nicht nöthig seyn, die hier mitgetheilte Biographie eines solchen Mannes zu rechtfertigen.

Guido, aus Arezzo in Toscana, stieg vom Benedictinermönch zum Abt des h. Kreuzes zu Avellano, bei Arezzo, empor. Von den kleinen Vorfällen seiner geistlichen und musikalischen Laufbahn ist wenig bekannt, und dieß Wenige verdanken wir hauptsächlich ihm selbst. Zum Glück gewährt uns ein aufbewahrter Brief von ihm an seinen Freund Michael, einen Mönch von Pomposa (vom Kardinal Baronius in seine Kirchenannalen eingeschaltet) die Bekanntschaft mit besondern Umständen, die nicht aus seinen Werken zu schöpfen und gewiß jedem Musikkenner angenehm sind.

Zu seiner Zeit, zum Anfange des eilften Jahrhunderts, war die Gelehrsamkeit noch in einem sehr niedrigen Zustande, und die wenigen Gegenstände des Studiums, welche blos theologische Streitigkeiten, Kirchengeschichte, Logik und Astrologie ausmachten, ließen Guido's musikalischem Geschmack und Talent genug Gelegenheit zur Thätigkeit und Ausbildung. Alle von seinen geistlichen Amtsverrichtungen (die zum Theil auch musikalisch waren) erübrigte Zeit widmete er dem ernsten Studium seiner Lieblingskunst, besonders des Systems der Alten, deren Notationsart er schon frühzeitig zu reformiren beschlossen hatte. Sein Hauptzweck war, den Unterricht derer, die zum Chordienst bestimmt waren, zu erleichtern, und ihnen einen würdigeren Stil des Vor-

trags beizubringen *). Die legendenartigen Berichte in einigen mönchischen Handschriften wollen uns versichern, er sei in seinen frommen Unternehmungen durch unmittelbare himmlische Eingebungen unterstützt worden. Einige Schriftsteller haben kein Bedenken getragen, seine Erfindung der Anwendung der Sylben auf die Tonleiter aus Inspiration herzuleiten, und Guido selbst scheint dieser Meinung zu huldigen; denn er sagt ausdrücklich: dieß sei ihm von dem Herrn in einem Traume offenbart worden. Aber ernsthaftere Geschichtschreiber begnügen sich, zu behaupten, daß, als er bei der Vesper in der Kapelle seines Klosters war, die (oben angeführte) Hymne an den h. Johannes den Täufer gesungen wurde, und die Aufführung derselben ihn auf die richtige Verbesserung des Hexachords und der Notation führte.

Die Verwandlung der alten Tetrachorde in Hexachorde war unstreitig eine eben so kühne, als sinnreiche Idee; und er hatte auf den hartnäckigen Widerstand aller alten musikalischen Scholiasten gegen seine Neuerung an der eingeführten Tonleiter zu rechnen. Aber allen Schwierigkeiten, die zu fürchten seyn, oder woher sie auch entspringen mochten, war er entschlossen, Trotz zu bieten; und endlich gelangte er zu dem, was zur vollständigen Ausführung seines Planes noch fehlte, nämlich zur wirklichen Unterscheidung der ganzen und halben

*) Die aus der damals üblichen Notation entstehenden Schwierigkeiten für die zum Kirchendienst zu unterrichtende Jugend waren so groß, daß, wie wir von ihm selbst erfahren, gewöhnlich blos über der Erlernung des Kirchengesanges zehn Jahre vergingen.

Töne. Während der Aufführung der Hymne bemerkte er die Wiederholung der Worte, und die häufige Wiederkehr der Sylben ut, re, mi, fa, sol, la; zu gleicher Zeit fiel ihm der zusammengezogene Laut der Sylbe mi, und der offene Ton von fa auf, welche, seiner Einsicht nach, der Seele einen Begriff von ihrer Angemessenheit für die Töne, auf die sie sich beziehen ließen, einprägen müßten; und sogleich faßte er den Gedanken, diese Sylben zur Bezeichnung der Noten seines neuen Hexachords zu gebrauchen.

Erfreut über diese Entdeckung, zog er sich auf sein Studirzimmer zurück, und arbeitete unaufhörlich, bis er sein System vollendet und zur Anwendung eingerichtet hatte. Als er aber den Mitbrüdern seines eigenen Klosters seine Erfindung mittheilte, nahmen sie dieselbe mit der Kälte auf, die er hätte erwarten können. Ihre Misgunst hatte jedoch glücklicherweise auf den Abt keinen Einfluß, welcher ihm Versuche mit seiner neuen Methode an seinen zum Kirchendienst zu ziehenden Knaben zu machen erlaubte; und ihr Erfolg übertraf seine feurigsten Erwartungen, rechtfertigte des Abtes Willfährigkeit, und verbreitete schnell den Ruf des Mönchs von Arezzo. Kircher sagt, daß seine Methode von der Geistlichkeit andrer Länder sehr bald angenommen wurde, und daß Hermann, Bischof von Hamburg, und Elverich, Bischof von Osnabrück, sich ihrer Vortheile bedienten: und die Verfasser der Histoire litteraire de la France versichern, daß sie bereitwillig in Frankreich aufgenommen und in allen Klöstern befolgt wurde.

Cardinal Baronius behauptet, der Ruf von Gui-

do's großen Talenten und der durch seine musikalischen Verbesserungen der Kirche geleistete besondere Dienst haben den Papst Benedict VIII. im Jahr 1022 bewogen, ihn nach Rom einzuladen, wo er ihn höchst ehrenvoll aufnahm und mit der größten Güte behandelte *). Der Glanz des Hofes schien jedoch Guido nicht so zu blenden, daß er lange unter Benedicts Schutze geblieben wäre. Er kehrte bald nach Arezzo zurück, und Johann XX. (oder, wie Einige zählen, der Neunzehnte), der 1024 auf Benedict folgte, schickte drei verschiedene Boten nach ihm, ehe er vermocht wurde, Rom wieder zu besuchen. Seine zweite Aufnahme daselbst war noch huldreicher, als die erste. Der neue Papst unterhielt sich häufig mit ihm ganz zwanglos über seine musikalischen Entdeckungen, und als ihm Guido zuerst sein Antiphonarium, oder sein auf Noten gebrachtes Meßbuch für das ganze Jahr, zeigte, betrachtete es Johann als eine Art Wunder, und wollte seinen Sitz nicht eher verlassen, als bis er unter des Verfassers persönlicher Anleitung eine Melodie darin singen gelernt hätte: und er gestand ihm dann, durch seine eigene persönliche Erfahrung nun von demjenigen überzeugt zu seyn, was er sonst schwerlich geglaubt haben würde. Der Papst wünschte, daß er in Rom bleiben möchte; aber Guido's schwächliche Gesundheit machte ihn besorgt vor der un-

*) Als diese Einladung erfolgte, waren dieselben Klosterbrüder, die seine Erfindung so kalt aufgenommen hatten, die ersten, welche ihm der Einladung zu folgen riethen: und es geschah ihrem einmüthigen Beschlusse gemäß, daß er von dem Abt Grimaldi und Peter, dem Oberhaupt der Geistlichen von Arezzo, nach Rom begleitet wurde.

gesunden Luft zu Rom (da die Sommerhitze nahe war), so daß er Urlaub nahm, aber Se. Heiligkeit wieder zu besuchen und eine vollständigere Erklärung seines neuen Systems versprach. Auf seiner Rückreise besuchte er den Abt von Pomposa, einer Stadt im Herzogthum Ferrara, und willigte nach einigem Bedenken in des Abts dringende Bitte, sich in seinem Kloster niederzulassen, in der Hoffnung, wie er sagt, dieß große Kloster durch seine Arbeiten innerhalb seiner Mauern noch berühmter zu machen. Hier schrieb er auch verschiedene seiner musikalischen Abhandlungen, wohin Einige seinen Mikrologos zählen, den er dem Bischof Theobald von Arezzo zueignete, und welchen er nach einer auf der Rückseite der Original-Handschrift gefundenen Nachricht im 34sten Jahr seines Alters vollendete *). Wann und wo Guido starb, wissen wir nicht. Es ist genug, hier die durch sein Genie und seine Thätigkeit bewirkten Fortschritte der Kunst bemerkt zu haben. Er wirkte allerdings so viel, daß wir uns wundern müssen, daß in den nächst auf ihn folgenden drei oder vier Jahrhunderten diese nicht schneller und größer gewesen sind, besonders da die Musik noch immer in großer Achtung stand.

Man ließ den Eifer nicht erkalten, den Alfred für das Studium der Tonkunst unter den freien Künsten

*) Vossius spricht auch von einem andern musikalischen Werke, das er an demselben Orte schrieb und derselben Person widmete. Verschiedne Andre, darunter Mersenne, haben ihn in Streitigkeiten über das Abendmahl verwickelt geglaubt, allein durch Verwechslung seines Namens mit Guimond, dem Bischof von Avers; einen Irrthum, den Boyle entdeckt hat.

auf seiner neuen Universität geweckt hatte. Die Kirche fand ihr Interesse in der Beförderung der Tonwissenschaft, die Mönche kultivirten sie als einen Theil ihres Berufs, und Jedermann schöpfte Vergnügen aus Gesang und Instrumentalmusik: doch scheint weder in der Praxis noch in der Theorie die Kunst bis nach der Periode, als die Tacttafel eingeführt wurde, viel vorgeschritten zu seyn.

Ein Grund des langsamen Fortschritts in der Kirchenmusik liegt vielleicht darin, daß den Mönchen, die überdieß der Veränderung abgeneigt waren, auch von ihren Oberen jede Abweichung vom gewohnten Gange verboten war *). Aber auf der andern Seite ist zu bedenken, daß sie gewöhnlich außer den Stunden des feierlichen gemeinschaftlichen Gesangs in ihren Zellen sangen

*) Terzien wurden, bei ihrer ersten Einführung als Accorde, als Neuerungen getadelt; und während die neue Kunst des Contrapunkts ihre Gränzen erweiterte, und ihr Gesetzbuch bildete, glaubte man, dadurch der Frömmigkeit, der Einfachheit und den alten Gebräuchen einen großen Anstoß gegeben zu sehen. Man machte Beschwerden bei dem Pabst Johann XXII., daß „der Misbrauch des Gesanges und die Grundregeln des Antiphonariums und Graduals so sehr verachtet wären, daß die Sänger unmöglich wissen könnten, auf welche Grundlage ihre Melodieen sich stützten, und daß sie solche Unwissenheit in den Kirchentönen zeigten, daß sie allen Unterschied vernachlässigten, und die jedem vorgeschriebenen Gränzen überschritten.“ Daher erging eine Bulle zu Avignon auf den Rath des Conclave um 1322, diese Licenzen unter sehr schweren Strafen zu unterdrücken. Und Johann von Salisbury hatte wirklich lange vorher dasjenige strenge gerügt, was er „muthwillige Modulationen, weichliche Inflexionen, und zerstückelte Noten und Perioden nannte, womit Mönche die penetralia oder das ehrwürdige Heiligthum selbst zu entweihen pflegten.“

durften, da denn diejenigen, welche Genie oder Phantasie besaßen, Gelegenheit hatten, davon Gebrauch zu machen. Aber die Fortschritte waren im eilften und zwölften Jahrhundert so unmerklich, daß das Detail davon ermüdend seyn würde.

Neue Fähigkeiten der Execution schlichen sich jedoch, Trotz der mönchischen Indolenz und Befangenheit bei den Kirchensängern ein, und endlich verstand man unter Discantus nicht blos Harmonie von zwei Stimmen, sondern auch den verzierten Gesang. Es war natürlich, daß bei dem Talent zu Verzierungen auch eine Neigung sich zeigte, sie bei dem Kirchengesange oder Canto fermo anzubringen: und allmählich verleitete diese Geschicklichkeit die Sänger zu freien willkührlichen Veränderungen und einer Art Leichtsinn, welche mit der Würde und Einfalt der Kirchenmusik unverträglich war.

Von allen zahlreichen Pflegern der Wissenschaft zwischen Guido und der Einführung der Tacttafel scheinen blos zwei einen Platz in diesem Kapitel zu verdienen: Franco von Köln, und Walter von Evesham, beide Männer von Fleiß und Talenten. Franco war der, der Zeit nach, nächste Harmonist nach Guido, und machte Abweichungen vom Mikrologus, welche Erfindungen zu heißen verdienen. Er erfand neue Accorde, und gab Regeln zu deren Gebrauch. Sein System theilt die Consonanzen in drei Klassen: vollkommene, unvollkommene, und mittlere: zur letztern Art rechnete er die Quarte und Quinte, welche, obgleich weniger vollkommen, als der Einklang und die Octave, doch dem Ohr gefälliger sind, als zwei Terzen, welche zuerst von

diesem Verfasser unvollkommen genannt werden. Franco theilt die Dissonanzen in vollkommene und unvollkommene. Zur ersten Klasse gehören die kleine Secunde, die übermäßige Quarte, die übermäßige Quinte und große Septime, welche, wie er sagt, dem Ohr unleidlich sind. Zur zweiten Klasse gehören die große und kleine Sexte, welche man im Gesang ertragen kann, wiewohl sie nicht sehr angenehm sind. Außer seinen Neuheiten im Contrapunkte, lieferte er eine Tablatur oder ein Schema der Notation, von so verbesserter Methode und Klarheit, daß es sich einige Jahrhunderte im Gebrauch erhielt.

Dr. Burney, der über Franco's Fortschritt in der praktischen Harmonie nach den in einer Oxforder Handschrift gefundenen Grundsätzen urtheilt, erkennt seine große Ueberlegenheit über Guido, weil er unvollkommene Consonanzen mit den vollkommenen untermischte, und dadurch eine bessere Entwicklung der Harmonie hervorbrachte. Burney war entschlossen, wo möglich eine von seinen Proben des Contrapunkts (welche er in der untersuchten Handschrift alle sehr entstellt und fehlerhaft fand) zu entziffern, und brachte, nach vieler Mühe, folgendes Beispiel heraus, das er, als ziemlich, wo nicht ganz treu, mittheilt:





Wenn der neuere Contrapunktist über diese Probe der Harmonie in duplo lächelt, so thut er es, weil er nicht gehörige Nachsicht mit dem allgemeinen Zustande der musikalischen Composition in derjenigen Periode hat, welche dieser, worin die obige Probe verfertigt wurde, unmittelbar vorherging, oder weil er die Kindheit der Wissenschaft der Combination zu Franco's Zeit und die allgemeine Langsamkeit jeder Kunst auf den frühern Stufen ihrer Cultur nicht in Erwägung zieht.

Dieß ist der Fortschritt, welchen Melodie und Harmonie im Dienste der Kirche seit Einführung der christlichen Religion gemacht haben; und ob Franco gleich dem Genie und Fleiß seiner Nachfolger Viel zu vollenden überließ, so hat er doch selbst Vieles ausgerichtet,

*) So weit waren Melodie und Harmonie seit Einführung des Christenthums fortgeschritten. Franco hat zwar einen Tractat über Musik, Tact, und figurirten Contrapunkt hinterlassen; aber seine Beispiele der Melodie sind alle in diatonischen Intervallen; und die Worte, die er seinen Melodieen untergelegt hat, sind lauter Bruchstücke aus den Psalmen oder Kirchenliedern. Es ist zu bemerken, daß er von seinem Discantus cantilenis Rondellis (Melodie zu Rundgesängen) spricht, welche lange beliebt waren, und dem gegenwärtigen Rondeau die Entstehung gegeben haben.

und einer verständigen Vereinigung zwischen Stimme und Stimme den Weg eröffnet.

Auf Franco folgte Walter Odington, ein Mönch aus Evesham in Worcestershire, Verfasser einer Abhandlung, die sich jetzt im Bennet-Collegium zu Cambridge befindet. Sie soll so reichhaltig und vollständig über jeden Theil der damals bekannten Musik seyn, daß wenn alle andre Abhandlungen, von der Zeit des Boethius an bis auf Franco und Johann Cotton, verloren wären, und nur Walters Manuscript sich erhalten hätte, unsre Kenntniß nicht sehr vermindert seyn würde.

Walter von Evesham (wie er gewöhnlich heißt) glänzte im Anfange des 13ten Jahrhunderts, unter Heinrich III. nicht blos durch seine tiefe Musikkenntniß, sondern auch in der Astronomie und Mathematik. Der Uebersetzer von Dugdale's Monasticon sagt von ihm, als einem gelehrten Engländer des Benedictinerordens: „Walter, ein Mönch aus Evesham, war ein Mann von angenehmem Witz, der sich auf Literatur legte, und, um nicht unter der Arbeit des Tags, den Nachtwachen und der steten Befolgung der Ordensregel zu erliegen, in Mußestunden sich mit der anständigen und löblichen Unterhaltung der Musik erfreute, damit er sich zur Verrichtung seiner andern Pflichten desto wachsamer erhielte."

Diese Art, die musikalische Beschäftigung eines Römischen Priesters zu rechtfertigen, ist sonderbar, da ja das Studium und die Ausübung der Musik zu den Hauptobliegenheiten eines Geistlichen gehörten. Ein Mönch, ohne einige Kenntniß ihrer Theorie und ohne einige Geschicklichkeit in ihrer Ausübung, würde eine

Anomalie im geistlichen Stande gewesen seyn; und daher fällt es noch mehr auf, wenn wir bei demselben Schriftsteller im Tone des Bedauerns lesen: „seine ausserordentliche Vorliebe für Musik habe ihn von andern Studien abgelenkt *).

Seine musikalischen Werke bestehen in sechs Büchern. Das erste handelt von der Eintheilung der Scala und den harmonischen Proportionen. Das zweite, von 18 Kapiteln, verdient eine nähere Angabe. Der Verfasser hält der Musik eine Lobrede, feiert die neun Musen, schreibt dem Jubal die Erfindung der Instrumente zu, beschreibt die Entdeckung der harmonischen Verhältnisse durch Pythagoras, und spricht von David's Macht über Saul's bösen Geist. Er betrachtet dann die relativen Eigenschaften der großen und kleinen Terz, und der großen und kleinen Halbtöne, und die verschiedenen Arten der Menschenstimme vom Geschrei des Kindes an bis zu den tiefen Tönen des bejahrten Mannes. Er erklärt, warum die Alten Terzen als Dissonanzen ansahen, gibt ein Verzeichniß consonirender Dissonanzen (concordes discordiae), die nach ihm aus der kleinen und großen Terz, der großen Sexte, der Decime (oder Octave der Terz) und der Undecime bestehen, gebildet aus dem Diapason (der Octave) und dem Diatessaron (der Octave oder Quarte). Im dritten Buche handelt er von den Harmonieen, erklärt die Bildung der Scala, theilt das Monochord durch Zahlen, und gibt

*) Dennoch schrieb er (nach Pits, Bayle, Tanner, Moreri und andern seiner Biographen) de motibus planetarum, de mutatione aëris, und über andre gelehrte Gegenstände.

Regeln für die Verhältnisse der Orgelpfeifen und für das Glockengiessen. Dann spricht er von drei Arten Melodie: de tribus generibus cantilenae, und beschreibt das diatonische, chromatische und enharmonische Geschlecht der alten Griechen, und erläutert die Kirchentöne. Das vierte Buch betrifft die Regeln des Rhythmus. Das fünfte, von achtzehn Kapiteln, enthält viel Eigenes. Aus dem Kapitel de Signis Vocum ersieht man, daß zu seinen Tagen die Musiktöne durch die ersten sieben Buchstaben des Alphabets ausgedrückt wurden, durch grosse, kleine, und doppelte: und daß longae und breves bei dem Choralgesang gewöhnlich waren, und gleichförmig auf einem System von fünf Linien geschrieben wurden *). Das 6te Buch dieses über den damaligen Musikzustand so lehrreichen Werks handelt von der Kunst, Melodieen oder Gesänge zu organisiren, d. h. von der Composition der organischen oder zweiten Stimme zu Gesängen, wo wir Manches von der Technik der spätern Zeit, z. B. tenor, motetus, coloratus, cantilena und rondellus, antreffen.

Aus den Schriften von Marchetto aus Padua, welche in der Bibliothek des Vatican aufbewahrt werden, ersehen wir, daß Italien im 13ten Jahrhundert weltliche Musik zu cultiviren anfing.

*) Das Uebrige dieses Theils beschreibt vorzüglich verschiedene Arten Kirchengesänge, und gibt Regeln für deren Composition. Auch ist von der Eintheilung der modi in authentici und plagales die Rede, und die gegebenen Beispiele des Canto fermo sind zierlicher als sie sonst in den Meßbüchern derselben Zeit erscheinen.

Dieser Verfasser liefert viele Versuche neuer Tonverbindungen, von denen manche bis jetzt beibehalten worden sind, andre aber nothwendig haben verworfen werden müssen. In einigen Fällen, als wo er von der Harmonik und Temperatur, dem chromatischen Halbton und der enharmonischen Diesis oder dem Viertelton handelt, stimmen seine Ideen weder mit denen der Alten, noch der Neuern überein. Von seinem Contrapunkt gibt uns Dr. Burney einige Proben, die, so kurz sie sind, mit Befriedigung werden betrachtet werden, und ein unmittelbares Licht auf den Zustand des Contrapunkts zu des Verfassers Zeit werfen. Das erste der einfachen Liniensysteme von den folgenden Beispielen stellt den Baßschlüssel auf die zweite Linie *), und liefert die Notation, wie sie im Manuscript ist, ausgenommen, daß da die Noten viereckig sind. Das 2te System zeigt die zwei Stimmen nach der Bedeutung des F- oder Baßschlüssels, wenn er auf der 4ten Linie steht, wie stets in der neuern Musik. Die ersten zwei Liniensysteme stellen die zwei Stimmen der Melodie abgesondert und nach der Bedeutung des F- oder Baßschlüssels auf seiner gewöhnlichen Linie; und des C- oder Tenorschlüssels auf der vierten Linie dar; und die andern zwei Liniensysteme stellen die zwei Stimmen nach dem Baß- und Sopranschlüssel vor, durch welche Einrichtung die Oberstimme eine Octave höher, als im Manuscript, gestellt wird,

*) Es kann den Leser zu erinnern nöthig seyn, daß, da der F- oder Baßschlüssel hier auf der zweiten Linie steht, eine Note auf derselben den nämlichen Ton anzeigt, als eine Note auf der vierten Linie, wenn der F- oder Baßschlüssel auf der 4ten Linie stände.

aber sich denen anbequemt, die nicht mit dem Tenorschlüssel vertraut sind.

Diatonischer Contrapunkt.

Baßschlüssel auf der 2. Linie.

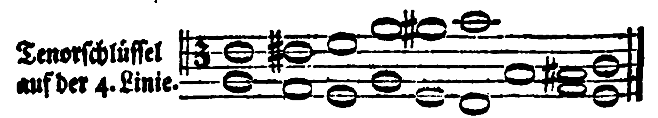
Baßschlüssel auf der 4. Linie.

Tenor und Baß.

*)

Sopran und Baß.

Die folgenden Beispiele zeigen uns die älteste Annahme der Bee und Kreuze.



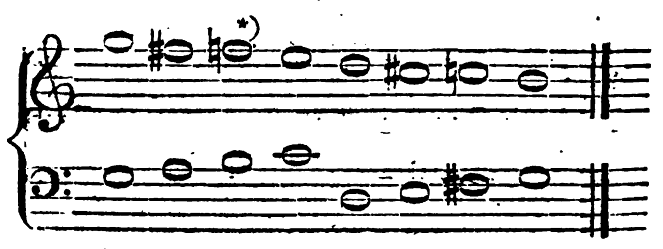
*) Von der Eleganz der Melodie in dieser Probe von Marchetto's Stil wollen wir aus Nachsicht schweigen. Aber in der Verbindung der Töne findet sich doch nichts, was offenbar wider die Regeln des neuern Contrapunkts stritte.



den Tenorschlüssel auf der 4. Linie.



Der obige Gang erfordert keine große Veränderung, um eine moderne Wendung zu bilden.



*) Ich bemerke für Leser, die es zufällig nicht wissen, daß der Fundamentalbaß dieser Harmonie G ist (von welcher Note das obere F die kleine Septime (contracted seventh) ist, damit sie mich verstehen, wenn ich sie die Harmonie der verminderten Septime (diminished seventh) nenne, und mich nicht beschuldigen, zu ihnen in einer unbekannten Sprache zu reden, wenn ich nach Dr. Burney wiederhole, „daß es ein Gegenstand musikalischer Streitigkeit in Italien ist, ob die Ehre, zuerst den Gebrauch der verminderten Septime (Settima diminuita) gewagt zu haben, dem Jomelli oder Galuppi gebühre, da diese beiden ausgezeichneten Meister diesen pikanten Uebergang fast zu derselben Zeit an verschiedenen Orten wagten, der Eine in ei-

Dem Marchetto gebührt der Ruhm, zuerst die Auflösung der Dissonanzen angegeben, und die Regel festgesetzt zu haben, welche zwei auf einander folgende Septimen oder Quarten, dissonirend gebraucht, verbietet.

Als die Musik sich weiter bildete, wurde der Unterschied zwischen den Compositionen für die Kirche und zwischen weltlichen Melodieen immer größer und größer. Die Kirchenmusik, welche ausschließlich durch den Chor cultivirt wurde, behielt, ungeachtet ihrer ununterbrochenen, wiewohl langsamen Verfeinerung, und aller Neuerungen, welche von Zeit zu Zeit einige strengere Obern der Geistlichkeit so sehr rügten, großentheils ihre ursprüngliche Einfalt; während die Melodieen des Vergnügens und der Unterhaltung, oft gleich entfernt von der Theorie und vom Schicklichen, ins Wilde ausarteten, als wetteiferten sie mit der Ausgelassenheit der Poesie, der sie oft zur Begleitung dienten, und so zügellos und launenhaft waren, als die Leidenschaften, die sie erregten. Die Barden und Meistersänger (min-

nem zu Venedig, und der Andre in einem zu Turin geschriebenen Gesange; daher ist es natürlicher, beiden die Erfindung beizulegen, als zu glauben, daß Einer sich das Verdienst des Andern angemaaßt habe. Jomelli jedoch brachte sie zuerst nach Teutschland, wo der ältere Stamitz und die Symphonisten der Manheimer Schule, und nach ihnen die Contrapunktisten jeder andern Schule, sie in fast jedem Stücke anbrachten, ohne immer auf eine schickliche Gelegenheit zu warten."

Ich bemerke nur, daß wir, was hier die verminderte Septime heißt, gewöhnlich die kleine nennen, weil die verminderte in dem obigen Beispiele in dem Grundbasse Gis zu F, statt des G, erfordern würde.

A. d. U.

strels), welche jedes Land Europa's durchzogen, und nicht blos die Schlösser des Adels besuchten, und Hochzeiten und Gastmählern beiwohnten, sondern auch mit dem gemeinen Volke vermischt durch die verschiedenen Königreiche wanderten, waren, im Ganzen, ohne alle Kenntniß der Theorie der Musik, und sangen und spielten, was sie durch das Gehör gelernt hatten: und da ihr Zweck und Beruf, meistentheils, Belustigung und Aufheiterung war, und zwar oft eine Belustigung von der gröbsten Art, so war ihre Musik eben so leichtfertig, als ihre Sitten, und gefiel am meisten, je weniger sie keusch und gesetzt war. Doch mehr von den Meistersängern in einem folgenden Kapitel.

Nachdem der Leser zu einer Periode geführt worden ist, da die Gesetze der Harmonie einige Fortschritte zu einem System gemacht hatten, wenigstens, was den einfachen Contrapunkt, oder Note gegen Note, betrifft, und da es blos an einer Tacttafel zur Vervollkommnung der geschriebenen Melodie oder der Musica mensurabilis, welche den figurirten oder verzierten Contrapunkt bildete, zu fehlen schien, so soll der Ursprung und Fortschritt dieses großen Kunstmittels den nächsten Gegenstand unsrer Untersuchung ausmachen.

Vierzehntes Kapitel.

Erfindung der Tacttafel, und weiterer Fortschritt der harmonischen Composition.

So nothwendig ist eine systematische Eintheilung der Zeit für die gehörige Ausführung der Musik, in wel-

über sich zwei oder mehr Stimmen in Uebereinstimmung bewegen, daß es schwer zu begreifen ist, wie harmonisirte Melodieen ohne eine solche Anordnung gesungen oder gespielt werden konnten. Ob wohl die Noten in der Form gleich oder ungleich waren, wenn ihnen keine relativen Längen oder Währungen angewiesen waren, und wenn kein Maaß die correspondirenden Phrasen der Stimmen anfing und endigte, so würde die Vereinigung in steter Gefahr seyn, falsch zu werden, und die Idee des Tonsetzers zu entstellen: so einfach der Contrapunkt seyn mochte, so würden die besondern Töne in einer von beiden Stimmen, welche mit den Tönen in der andern Stimme in Verbindung gehört werden sollten, oft gar nicht in der Zeit zusammentreffen. Die Hauptmaaßregel gegen den Mißklang, der fast immer aus diesem Mangel entstehen würde, müßte eine vorher getroffene Uebereinkunft seyn, den harmonirenden Noten gleiche Längen oder Geltungen zu geben, d. h. die correspondirenden Töne zu gleicher Zeit zu beginnen und zu endigen, nach der Art einer heutigen Kirchengemeinde, welche im Einklange die gleichen Töne des gemeinschaftlichen Kirchenliedes singt *). Ein andres partielles Hülfsmittel würde in der Beobachtung der langen und kurzen Sylben des Verses liegen; allein, wenn die relative Dauer oder

*) Die Alten haben uns keine Regeln über Rhythmus, Tact oder Accent in der Musik hinterlassen, außer was die zu singenden Verse betraf; und wir sind nicht gewiß, daß sie im hohen Alterthum irgend eine reine oder bloße Instrumentalmelodie hatten, wofern wir nicht den Erzählungen von dem Wettstreit zwischen Marsyas und Apollo, und von der Minerva, die ihre Flöte hinweg warf, Glauben geben.

Länge derselben nicht fest bestimmt wäre, sondern dem unsichern Gefühl und den allgemeinen Regeln der Prosodie zu bestimmen überlassen bliebe; so würde es oft geschehen, daß die harmonirenden Töne nicht zusammenträfen, und ein so großer Uebelklang erfolgte, als wenn die Stimmen der Composition ohne Rücksicht auf harmonische Verbindung gesetzt worden wären. Daher ohne Zweifel die Nothwendigkeit des Tactes bei dem figurirten Contrapunkt zuerst die Annahme desselben herbeiführen mußte.

Wenn also der Mangel einer Tacttafel so sehr gefühlt werden würde, während die Musik noch nicht über den einfachen Zusammenklang im Spielen und Singen fortgeschritten war, so mußte das Bedürfniß derselben noch größer seyn, als die Composition zum verzierten oder figurirten Contrapunkt gelangt war. Tact ist wirklich der Musik so wichtig, daß ohne denselben die größte Mannichfaltigkeit der Töne keinen Geist, keinen Sinn haben wird, indeß selbst die bloße Wiederholung des nämlichen Tones von einer Verschiedenheit der Dauer oder der Zeiteintheilung Kraft und Ausdruck gewinnen kann. *).

Vor Erfindung des Contrapunkts bestand, wie es scheint, die Musik blos im Canto fermo oder in eben so einfachen Melodieen, und hierauf wurde die erste Harmonie gegründet. Allein die wichtigste Verbesserung, welche je die Musik erhielt, bestand in der Erfin-

*) Nach diesem Grundsatze scheint die eintönige Trommel verschiedene Melodieen auszudrücken, wenn sie nach verschiedenen Accenten und in verschiedenem Rhythmus geschlagen wird.

dung gewisser Zeichen für den Tact, die sie in Stand setzten, sich von der syllabischen Beschränktheit los zu machen, eine Art von Unabhängigkeit anzunehmen, und in einigem Grade sich auf ihre eigene Kraft zu stützen. Dem Tact verdankt die Musik die Stärke im Aufruf ihrer Instrumente, ihre Macht, ohne Beihülfe der Stimme, die Seele aufzuregen, zu bewegen und zu erschüttern. Durch das Zeitmaaß hat sie jene Proportionen, Contraste, Abschnitte, Glieder, Phrasen und Perioden, welche sie zu einer reichen, ausdrucksvollen, mahlerischen Sprache machen. Ohne Zeitmaaß war sie die Sklavin der Poesie, so daß sie nur in ihr leben und wirken konnte. Als sie aber ihrer eigenen Bewegung Meister ward, fing sie sogleich ihre eigenthümlichen Kräfte zu entfalten an, und lieh der Poesie die Anmuth und Stärke, die sie vorher von ihr zu entlehnen gewohnt war. Nun verließ sie die unbehülfliche Gewohnheit, jeden Ton an eine Sylbe zu knüpfen, und breitete sich in eine Mehrheit von Noten zu derselben Sylbe aus, und gab dem wörtlichen Ausdruck durch ihre Theilungen und Figuren neue Schönheit und den dichterischen Gedanken glänzenderen Schmuck.

Aus den wenigen ausgezeichneten Berichten über die Erfindung der Tacttafel (von deren Erfinder wir keine Gewißheit haben) läßt sich muthmaßen, daß das Wohlthätige ihrer Einführung anfangs dem größten Theil der Musiker nicht sehr einleuchten wollte. Als der Erfinder der Tact- oder Geltungs-Zeichen wird Jean de Murs, (auch Muria, oder de Muris) der im Anfange des 14ten Jahrhunderts blühte, von vielen Schrift-

stellern, aber irrig, genannt, wie aus einem handschriftlichen Werke von ihm in der Bibliothek des Vaticans erhellt. Es führt den Titel: Compendium musicae practicae. Hierin handelt er von den musikalischen Zeichen der Zeit oder des Tactes, und gibt ein chronologisches Verzeichniß früherer Tonkünstler, die Erfinder derselben zu heißen verdienen, von Jubal an bis auf Guido, „welcher," „wie er sagt," die Tonleiter für das Monochord construirte, und Noten auf Linien und Spatia stellte; nach welchem Franco kam, der Erfinder der Figuren oder Noten des cantus mensurabilis." Marchetto führt den Franco in seinem Pomoerium de Musica Mensura, als Erfinder der vier ersten musikalischen Charaktere an, und Franchino Gafurio nennt ihn in seiner Practica musicae den Urheber der Zeittafel, und schreibt ihm die Ergänzung des Contrapunkts durch seine Erfindung der gleichzeitigen Bewegung in verschiedenen Melodieen zu, womit er seine Erfindung musikalischer Zeichen für das Zeitmaaß meint. In der Bodleyschen Bibliothek zu Oxford befindet sich eine Abhandlung Franco's: Ars cantus mensurabilis, in sechs Kapiteln mit folgenden Ueberschriften: 1. Vorrede, und Erklärung der in dieser Abhandlung vorkommenden Kunstausdrücke. 2. Von den Figuren oder Darstellungen einzelner Töne. 3. Von den Ligaturen oder zusammengesetzten Noten. 4. Von Ruhezeichen oder Pausen. 5. Von den verschiedenen im Gesange üblichen Consonanzen. 6. Vom Organum, und von andern Combinationen der Töne. — Indem er von der Theorie und Praxis der einfachen Musik oder des Gesanges redet, sagt er, daß beide von

verschiedenen Philosophen hinlänglich erklärt worden; besonders die Theorie von Boethius, und die Praxis von Guido. Und (setzt er in der Folge hinzu) die Kirchenmelodieen (tropi s. modi) sind vom h. Gregor festgesetzt worden. — Und nachher sagt er: „Niemand glaube, ich habe dieß Werk aus Anmaßung oder Eigennutz unternommen, sondern blos wegen der offenbaren Wahrheit, wegen der Leichtigkeit, womit dieses vom Studirenden begriffen werden kann, und weil es die vollkommenste Methode, alle Arten des Maaßes, der Musik und ihrer Notation zu lehren, enthält. Denn da es mehrere sowohl neue als alte Schriftsteller gibt, die in ihren Abhandlungen viele gute Regeln in Betreff der abgemessenen Musik ertheilen, und hingegen in andern Stücken mangelhaft und irrig sind, besonders in dem Nebenwerk der Wissenschaft, so glauben wir, ihre Lehren bedürfen Berichtigung wegen ihrer Irrthümer und Fehler. Wir geben daher eine kurze Erklärung der abgemessenen (tactmäßigen) Musik, worin wir kein Bedenken tragen, das was Andre über den Gegenstand gesagt, aufzunehmen, ihre Irrthümer zu berichtigen, und das, was wir selbst neu erfunden haben mögen, mit guten Gründen zu unterstützen.“ — Dieß ist Zeugniß genug, daß Franco nicht der ursprüngliche Erfinder der musikalischen Zeit-Zeichen war, ob er gleich das Verdienst haben mochte, ihre Formen zu verbessern und ihre Anzahl zu vermehren *): und dieß stimmt wohl mit dem,

*) Diese Abhandlung belehrt uns gleichfalls, daß es zu seiner Zeit Abhandlungen de mensurabili musica gab, oder daß wenigstens Vorschriften über musikalische Noten und die ver-

was mir in einer lateinischen Abhandlung unter Cotton's musikalischen Handschriften finden: der Verfasser sagt, da er vom Canto fermo einer gewissen Periode spricht, „Ob gleich die Musik damals noch nicht tactmäßig war, so näherte sie sich doch dem Tacte, als Franco erschien, welcher der erste bewährte Schriftsteller über tactmäßige Musik war."

Die Definition und andre didaktische Stellen in Franco's Ars Cantus Mensurabilis werfen so viel Licht auf den Zustand der Musikkenntniß seiner Zeit, besonders in Betreff des Tactes und seiner Zeichen, daß wir uns an keine bewährtere Quelle wenden können. Ich werde daher Einiges daraus anführen. Er gibt unter andern folgende Definitionen.

„Gemessene (oder tactmäßige) Musik wird durch lange und kurze Zeiten oder Theile des Maßes (oder Tactes) bestimmt."

„Zeitmaaß (oder Tact) ist die geregelte Bewegung einer Reihe von Tönen, sie mag langsam oder geschwind seyn, unterschieden von dem gemeinen Kirchengesange (Choral), worin eine solche Regelmäßigkeit der Musik nicht befolgt wird."

„Ein Tact ist das bestimmte Verhältniß eines

schiedene Dauer der Töne von Schriftstellern gegeben waren, welche vor seiner Zeit blühten: und das Werk selbst zeigt sich blos als eine Sammlung alter Regeln, mit seinen eigenen untermischt. Bliebe ein einziger Zweifel, so würde er durch gewisse Stellen im 4ten Kapitel gehoben, wo er von dem großen Irrthum Einiger spricht, welche drei longae in Tenorstimmen an einander gereiht haben, und von dem noch größeren Versehen derer, welche eine longa zwischen zwei breves gesetzt haben.

verlängerten Tones, oder einer Pause von gleicher Dauer."

„Gemessene (oder tactmäßige) Musik ist zweierlei: ganz, und zum Theil tactmäßig."

„Die ganz tactmäßige Musik ist eine Melodie (discantus), welche durchaus tactmäßig ist; und die theilweise tactmäßige ist der einfache Gesang oder Choral (plain song), welcher, wiewohl in einigem Grade durch den Tact abgemessen, doch weder organum, noch discantus ist, wie er gewöhnlich von denen, die die Kirchenlieder singen, genannt wird."

„Discantus ist der Zusammenklang verschiedener Melodieen, worin sich dieselben in Tönen von verschiedener Länge, als in longis, brevibus und semibrevibus, verhältnißmäßig zu einander, und in angemessenen Noten oder Charakteren schriftlich ausgedrückt, bewegen."

„Ein Modus ist der Repräsentant (die Darstellung) der Zeit (des Tactes) von gemessenen Tönen, durch longas oder breves (die sogenannten langen oder kurzen Noten) ausgedrückt. Da die modi von verschiedener Art sind, so wird ihre Anzahl und Einrichtung von den verschiedenen Musikern verschieden gemacht. Einige vervielfältigen sie zu sechs, einige zu sieben; aber wir nehmen blos fünf an, weil sich alle andre darauf zurückführen lassen."

Er erklärt dann die fünf modi und sagt: „der erste bestehe aus lauter longis; der zweite aus einer brevi und einer longa; der dritte aus einer longa und zwei brevibus; der vierte aus zwei brevibus und einer longa; und der fünfte aus brevibus und semibrevibus;

welche modi durch heutige Notation sich folgendermaßen darstellen lassen *).



Aus dem zweiten Kapitel dieses Werks lernen wir, daß die Noten von dreierlei Art waren, nämlich die longa, die brevis, und die semibrevis **). Diese sind vollkommen, oder unvollkommen, sofern sie punktirt oder nicht punktirt sind. Die vollkommene longa

*) Diese fünf modi gewähren keine große Mannichfaltigkeit von Tactarten. Die Alten besaßen eine weit größere Anzahl von Verbindungen in ihren poetischen Füßen.

**) Der minima (der halben Tact- oder Zweiviertel-Note) geschieht keine Erwähnung. Die longa, brevis und semibrevis hatten dasselbe Verhältniß, wie gegenwärtig: die brevis war das Doppelte der semibrevis, und die longa das Doppelte der brevis; und der nach der Note gesetzte Punkt gab ihr, wie jetzt, die Hälfte ihrer Dauer zu; folglich war die punktirte longa gleich an Geltung drei brevibus, und die punktirte brevis gleich drei minimis.

ist erste und vornehmste von allen, weil in ihr alle andern Noten begriffen sind. Die vollkommene Note ist die, welche durch drei Zeiten oder Theile gemessen wird; die dreifache Division ist nämlich die vollkommenste von allen, weil sie ihren Namen von der heil. Dreieinigkeit hat, welche wahre und reine Vollkommenheit ist.

Franco's Definition der Plica ist nicht sehr klar. Er nennt sie eine Note der Eintheilung desselben Tons, im Auf- oder Absteigen. Plica est nota divisionis eiusdem soni in grave et acutum. Dr. Burney glaubt, die Plica war eine Note der Aufhaltung, und vermehrte, wie der Punkt, die Länge der Note, auf die sie sich bezog. Rousseau beschreibt sie, aber erklärt sie nicht. „Die Plica," sagt er, „ist eine Art Ligatur in unsrer alten Musik. Sie war ein Zeichen der Vermehrung oder Zunahme der Länge einer Note; ein signum morositatis, wie De Murs sagt. Gleich der Bindung wurde sie in einer Partie Noten, vom Semiton zur Quinte, im Auf- oder Niedersteigen gebraucht.

Im 3ten Kapitel handelt Franco von Ligaturen oder zusammengesetzten Noten. Er beschreibt die Ligatur nach dem Sinne des Wortes, und sagt, sie werde gebraucht, Noten zusammen zu ketten oder zu binden, und zwar im Auf- und Absteigen *). Das 4te Kapitel handelt

*) Ob wir gleich gegenwärtig blos die Stiele von Achteln und kürzeren Noten zusammenziehen, so verbanden die alten Meister doch auch die Köpfe von viereckigen Noten. Die aufsteigende Ligatur ist da, wo das Ende der Note höher ist als der Anfang oder der erste Theil dieses Tonzeichens.

von den Pausen. Deren waren sechs: dicke, einfache, doppelte und dreifache Verticallinien von verschiedener Länge, innerhalb des Notenplans. Das Sonderbarste in diesem Kapitel ist die Angabe des Ursprungs der Taktstriche, die in den musikalischen Beispielen, als Pausen für die Sänger, um Athem zu schöpfen, am Ende eines Gedankens, eines Verses oder einer Melodie, gesetzt sind. Und dieß war der einzige damalige Gebrauch der Taktstriche im Canto fermo. Folgende Fragmente, deren erstes aus Trochäen, und das zweite aus Jamben besteht, werden (mit einem untergesetzten Baß) in modernen Noten gegeben, nach den von Franco in longis und brevibus gelieferten Beispielen. Sie sind regelmäßig in Phrasen gebracht, und gar nicht so seltsam oder barbarisch, als Viele nach dem Zeitalter, aus dem sie herstammen, glauben dürften.





Wenn der Leser sich die doppelten Striche in diesen Fragmenten einfach, und die einfachen Tactstriche hinweg denkt, so wird er die wirkliche Vorstellung der Art haben, wie die Musik ursprünglich abgetheilt wurde.

Wenn wir die Einfachheit und Klarheit von Franco's Notirung, mit der von Guido vergleichen, die Eigenschaften der Ausdehnung und Verminderung, seine Angabe des Tactstrichs und Punkts (der Vermehrung) betrachten, so müssen wir ihm ansehnliches Lob zugestehen, und ihn unter die Wohlthäter der harmonischen Wissenschaft zählen.

Zwischen der Zeit Franco's und der Erfindung des

Drucks wurden manche seltsame und fantastische Formen der Noten vorgeschlagen; aber zu der longa und brevis kamen allein die minima (Zweiviertelnote) und die Viertelnote hinzu; und erst seit dem 15ten Jahrhundert bediente man sich der ausgefüllten oder schwarzen Noten. In Hinsicht der unterschiedenen Formen der Noten, welche zuerst gebraucht wurden, die Zeitdauer anzuzeigen, während die Lagen oder Stellungen der Charaktere auf dem Liniensystem ihre besondre Tonstufe andeuteten, sind sie alle von der alten schwarzen viereckigen Note, der sogenannten brevis, herzuleiten, der ersten und fast allein im Canto fermo gebrauchten Note, welche, mit einem Stiel versehen, eine longa, und, in doppelter Breite, eine maxima ist *).

*) Die jetzigen Chinesen wissen, wie man sagt, nichts vom Gebrauch der Noten. Wirklich sind ihre Musik und Poesie bis auf den heutigen Tag sehr roh und unregelmäßig. Die erstere wurde, wie sie behaupten, vormals unter ihnen zur höchsten Vollkommenheit gebracht und sehr geschätzt. Confucius soll ein Verehrer und Lehrer dieser Kunst gewesen seyn. Ihren jetzigen rohen Zustand erklären sie daher, daß die Bücher, welche von derselben handelten, seit langer Zeit verloren gegangen sind. Wie dem auch sei, ihr System, wenn wir ihnen eins einräumen, besteht jetzt aus wenig mehr, als aus einem seltsamen Geklingel von Tönen. Von Harmonie, Contrast oder verschiedenen Stimmen wissen sie ganz und gar nichts: und ihre Musik, in ihren besten Proben, gleicht kaum dem schlechtesten unsrer gemeinen Tonstücke. Ihre Instrumente beschränken sich auf Glocken, Trommeln, Trompeten, Flöten, und wenige Saiteninstrumente. Hierzu kommt ihr Hauptliebling, der Gong. Aber so angemessen Musik dem muntern, flüchtigen Naturell der Chineser scheinen mag, so wird sie doch von ihnen mit Gleichgültigkeit betrieben, und selten gebraucht, sowohl im Gesange, als auf Instrumenten, aus-

Unterdessen wird man sich überzeugt haben, daß Franco Guido's würdiger Nachfolger war, und daß wir nicht ohne Grund mehr Mühe darauf verwandt haben, die musikalischen Lehren dieser theoretischen und praktischen Musiker anzugeben, als andrer aus dem Mittelalter. In der That sind ihre Abhandlungen als Originalvorschriften angenommen und geschätzt worden, die von den folgenden Schriftstellern fast nur abgeschrieben und erläutert worden sind *).

Jean de Murs, von Einigen ein Doctor und Kanonikus der Sorbonne genannt, von Andern ein Mathematiker und Philosoph, und von noch Andern ein Cantor an der Kirche Notre Dame zu Paris, war zwar nicht der Erfinder der Zeit- oder Tacttafel, aber durch seine zahlreichen Schriften ein großer Verbesserer und Beförderer der Tonkunst **). Weil man über das Vaterland und den Beruf dieses ausgezeichneten Mannes gestritten hat, und wenig oder nichts von seiner literarischen Laufbahn bekannt ist, so wird ein vollständiges Verzeichniß seiner musikalischen Werke, mit einigen Bemerkungen über ihren Inhalt, hinreichen, die Wißbegier der Leser zu befriedigen ***). Zerstreut in den verschie-

genommen bei Schauspielen, Festen, Leichenbegängnissen oder andern Feierlichkeiten. (Martini, hist. Sinic. imp. 3. Du Halde, Le Compte etc.)

*) Johann Cotton ist der Hauptausleger von Guido, so wie es Robert de Handlo von Franco ist.

**) Man hat über sein Vaterland gestritten. Einige sagen, er war aus Meurs in der Normandie, und hatte daher den Namen; Andre halten ihn für einen Engländer.

***) Was die verschiedenen Schriften des Johann de Muris betrifft, die noch unter den Handschriften der Bodleyischen

denen öffentlichen Bibliotheken Europa's, gewähren sie, durch ihre Erhaltung, guten Stoff zu Muthmaßungen über einige Umstände seines Lebens. Im Vatican befindet sich eine Abhandlung „über das Zeitmaaß oder tactmäßige Musik;" „ein Compendium des Contrapunkts," und „Musikalische Theoreme in Versen erläutert." In der Pariser Bibliothek finden wir seinen „Spiegel der

und Museums-Bibliothek aufbewahrt werden, so hat Dr. Burney die in Tanners Bibliotheca Britannica gegebene Nachricht abgeschrieben, woraus man sieht, daß Tanner, welcher Pits und Bayle benutzte, ihn zu einem Engländer macht.

„Johann de Muris, oder Murus, ein Engländer, und ausgezeichneter Philosoph, Mathematiker und Musiker, schrieb: Ex stellarum positionibus prophetiam. Lib. I. Arithmeticam speculat. Lib. I. Ms. Oxon. in bibl. publ. impress. Mogunt. Tractatum musicum. Lib. I. „Quoniam Musica est de sono relato ad numeros." Ms. Bodlei. N. E. F. 10. 11. Artem componendi (metiendi) fistulas organorum secundum Guidonem. Lib. I. „Cognita consonantia in chordis." Ibid. Sufficientiam musicae organicae editam (ita habet Ms.) a Mag. Joanne de Muris, Musico sapientissimo, et totius orbis subtilissimo experto, Princeps philosophorum Aristoteles. Ib. Compositionem consonantiarum in symbolis secundum Boethium. Canones super tabulas Alphonsinas. — In Ms. Bodl. Digby 190. fol. 72 extat Prologus in opus, cui titulus: Tractatus Canonum minutiarum philosophicarum et vulgarium, quem composuit Mag. Joh. de Muris, Normannus. A. MCCCXXI. a quo eodem anno (des Verf. Worte) notitia artis musicae proferendae et figurandae tam mensurabilis quam planae, quantum ad omnem modum possibilem discantandi, non solum per integra, sed usque ad minutissimas fractiones: Cognitioque circuli quadraturae perfectissime demonstratae: expositioque tabularum Alphonsi regis Castelliae: et Genealogiae Astronomiae nobis claruit etc. —

Musik *). In der Bodleianer Bibliothek ist sein Quoniam musica est de sono relato ad numeros. Im

*) Dieß ist das hauptsächlichste und weitläuftigste Werk von ihm. Mersenne, Du Cange und Rousseau erwähnen es, welche, wiewohl vergebens, darin Beweise zu finden suchten, daß er die Tacttafel erfunden. Rousseau hat in seinem Dictionnaire (Art. Discant.) zwei Stellen aus dem „Spiegel der Musik" angeführt. „Nach Jean de Murs," sagt Rousseau, „ist Discantus das Singen aus dem Stegreife mit einer oder mehr. Personen in verschiedenen Accorden, auf solche Weise, daß eine Harmonie daraus hervorgebracht wird." — Rousseau fährt dann fort: nachdem Dr. Murs erklärt habe, was er unter Consonanzen und der nothwendig zwischen ihnen zu treffenden Wahl verstehe, er die Sänger seiner Zeit streng tadle, daß sie dieselben ohne Unterschied gebrauchen: und führt wieder seinen großen Gewährsmann an: „Wenn unsre Lehren gut sind, wie groß ist die Kühnheit derer, die, ohne die geringste Kenntniß der für die gehörige Wahl der Accorde nöthigen Regeln, sich herausnehmen, den harmonischen Gesang (discantum) zu componiren! derer, welche weder zu vermeiden, noch zu wählen wissen! welche die schicklichen Stellen, sie anzubringen, nicht kennen, so wie überhaupt Alles, worin die wahre Wissenschaft besteht! Wenn sie accordiren, ist es blos Zufall. Ihre Stimmen wandern um den Tenor oder Choral ohne Regel, ohne vernünftige Leitung; und sie harmoniren damit gerade so oft, als sie durch das Glück oder die Vorsehung begünstigt werden. Ihre Töne sind auf Gerathewol herausgestoßen, wie Steine, die man ungeschickt nach einem Ziel wirft, daß sie vielleicht unter hundert Malen einmal treffen." — „Dann," sagt Rousseau, „gibt der gute Muris den Verderbern der reinen und einfachen Harmonie seiner Zeit (Verderbern, so zahlreich als jetzt) eine harte Züchtigung. „Ach! in diesen unsern Tagen suchen Manche durch leeres Wortgepränge ihren Mangel an Geschicklichkeit zu übertünchen. Dieß, sagen sie, ist die neue Methode zu singen, und das sind die neuen Accorde. Aber wie empfindlich beleidigen sie das Gehör und den Verstand derer, welche ihre Mängel beurtheilen können! Denn gewiß, wo sie Vergnügen erregen sollen, erwecken sie Verdruß. O unharmonische

Bennets Collegium zu Cambridge ist seine Abhandlung, welche anfängt: Quilibet in arte, und in der Bodlejschen Bibliothek eine Abhandlung mit dem Anfange: Omne instrumentum musicae, in demselben Bande, worin sein Tractat über die Kunst der Musik steht, welche in Figuren oder Noten den tactmäßigen und einfachen Gesang mit jeder möglichen Art des Discantus nicht allein durch ganze oder lange, sondern auch die kürzesten und getheiltesten Noten lehrt.“

Ueber seinen Geburtsort gibt es dreierlei Meinungen. Manche halten ihn für einen Normander, Andre für einen Pariser, und Einige für einen Engländer. Pits sagt, er habe 1352 gelebt. Er war ein Mann von Genie, widmete sich auch der Mathematik, verfiel aber auf Astrologie, und gab **Prophezeihungen** heraus. Bayle nennt ihn einen Mathematiker und Beschwörer; Fabricius tritt ihm hierin, wie auch darin bei, daß er ein Engländer gewesen sey. Es ist bemerkenswerth, daß die meisten musikalischen Schriftsteller jener Zeit sich der Astronomie und Sterndeutung widmeten *).

Sprache! O elender Glanz; unvernünftige Entschuldigung! O ungeheurer Misbrauch der Dinge — — wenn sie so Dissonanzen mit Consonanzen verwechseln. Hörten die geschickten, einsichtsvollen Meister der vorigen Zeit solche Componisten, was würden sie sagen! — Gewiß würden sie sagen: diese von euch eingeführte Harmonie ist nicht von uns u. s. w.

*) **Walter von Evesham** soll ein geschickter Musikus und Astrolog gewesen seyn; das Nämliche sagt man von **Simon Tunsted**, und von **Theinred** aus Dover. Astrologie war die Modethorheit. Nicht nur Musiker und Priester, auch Könige und Fürsten wollten weissagen: und ein Ein-

Der Cantus mensurabilis verdankte dem Jean de Muris einige Verbesserung, wenn er gleich nicht dessen Erfinder war. Es ist unmöglich, folgende vom Dr. Burney aus der Ars contrapuncti angeführte Stelle zu lesen, ohne sich zu überzeugen, daß der Verfasser kein unächtiger Beobachten der musikalischen Mängel seyn konnte, zu deren Reform er so durch reiche Fähigkeiten berechtigt war.

„Jenseit der Octave ist Alles Wiederholung; aber innerhalb derselben gibt es sechserlei Accorde; drei vollkommene, und drei unvollkommene: von der ersten Art sind der Einklang, die Octave und die Quarte; von der zweiten die beiden Terzien und die große Sexte. Der erste von der vollkommenen Art ist der Einklang, welcher, obgleich von Einigen für keinen Accord (kein Intervall) anerkannt, doch die Quelle und der Ursprung aller Consonanz ist. Der Einklang fordert natürlich nach sich eine kleine Terz; welche kleine Terz, um der Mannichfaltigkeit willen, am besten einen vollkommenen Accord zur Nachfolge hat. Die Quinte, als zur vollkommenen Art gehörig, zieht gern die große Terz nach sich, und umgekehrt. Die Octave, ein anderer vollkommener Accord, kann die große Sexte nach sich haben, nach welcher man entweder einen vollkommenen oder unvollkommenen Accord nehmen kann. Es ist das Nämliche mit der kleinen Terz, welche, als zur unvollkommenen Gattung gehörend, einen vollkommenen oder unvollkommenen Accord nach sich führen kann. Die große Terz, wie-

treffen unter hundert Fällen des Irrthums bewies die Beschaffenheit ihrer Wahrsagerkunst.

wohl am besten eine Quinte auf sie folgt, kann auch eine andere, aber nur eine kleine, nach sich haben. Auch die große Sexte, obgleich ihr am besten eine Octave folgt, kann doch, der Abwechslung wegen, einen vollkommenen oder unvollkommenen Accord von irgend einer Gattung nach sich führen; es kann darauf blos eine Quinte folgen, wenn die Unterstimme eine große oder kleine Terz steigt; sonst aber Terzien und Sexten nach Belieben. Jede Composition sollte mit einem vollkommenen Accord anfangen und schließen; und man muß bedenken, daß nicht zwei Stimmen in vollkommenen Accorden auf- oder absteigen sollten, wiewohl unvollkommene ohne Einschränkung gebraucht werden können: und endlich muß man Acht haben, daß, wann die Unterstimme steigt, die Oberstimme fallen muß, und umgekehrt."

Diese Grundsätze, von denen die meisten vor Franco aufgestellt wurden, obgleich nicht eben so deutlich und bestimmt, zeigen, wie in einem Spiegel, den Zustand der harmonischen Kenntniß in der Mitte des 14ten Jahrhunderts; und geprüft in folgenden Beispielen, nach neuerer Notation, werden sie, wie man finden wird, keine Verbindung geben, die unser gebildeteres Gehör beleidigen könnte.





Es war ein sonderbarer Umstand, daß die kleine Sexte für eine Dissonanz gelten sollte, während ihre Umkehrung, die große Terz, unter die Consonanzen gezählt wurde *).

Philippus de Vitriaco (Philipp de Vitry, Bischof von Meaux in Frankreich, aus Auvergne), der erste ausgezeichnete Schriftsteller, nach De Muris, verdient unsre Aufmerksamkeit, nicht blos als ein einsichtsvoller musikalischer Schriftsteller, erfindungsreicher Componist und der verständigste Contrapunktist seiner Zeit,

*) Prosdocimus de Beldemandis setzte in einer Abhandlung über Contrapunkt (von 1412) das erste Beispiel, worin die kleine Sexte unter die Consonanzen aufgenommen war.

sondern auch als Erfinder einer neuen Notengattung, der minima. Sein Name kommt häufig in alten Schriftstellern vor, und ein ungenannter Lateinischer Autor in der Cottoner musikalischen Handschrift erwähnt ihn nicht nur als den ersten, der die minima einführte, sondern auch als Componisten einiger trefflichen Motetten, und als einen zu seiner Zeit allgemein bewunderten Mann *).

Als Vitriaco blühete, waren Motetten in der Kirche sehr herrschend, so wie rondelli, motelli und conducti unter den weltlichen Compositionen. In Gerberts Geschichte der Kirchenmusik finden sich Motetten in zwei Stimmen, zwischen vier- und fünfhundert Jahre alt; und Franco spricht von dreistimmigen Motetten. Es scheint, daß die Motetten ihrer Natur nach eine leichtere Compositionsgattung waren, als die alten Kirchengesänge, und daß in ihrer weniger förmlichen oder strengen Einrichtung sie mehr leichtsinnigen Charakter anzunehmen fähig waren, als der Feierlichkeit der Kirche ziemte: eine von Carpentier aus der handschriftlichen Constitution der Carmelitermönche gegebene Stelle tadelt sie als unanständig und profan **).

*) Thom. Tewkesbury nennt ihn die Blüthe der Musiker in der ganzen Welt. Morley, Ravenscroft und Butler, sprachen von ihm mit Begeisterung; und der erste sagt, daß eine Zeit lang seine Motetten für die besten unter allen andern gehalten, und am meisten in den Kirchen gebraucht worden wären. Die minima betreffend, ist zu bemerken, daß der unbekannte Verfasser eines Aufsatzes im Cottoner Manuscript ausdrücklich sagt, Vitriaco sei Erfinder dieser Note, und deren Einführung habe zu der der semiminima oder der Viertelsnote Anlaß gegeben, obgleich Vitriaco diese ausgelassene Neuerung nicht habe zulassen wollen.

**) Musiker des 13ten und 14ten Jahrhunderts geben den Na-

Von allen der Menge Schriftsteller, die Vitriaco erwähnen und rühmen, nennt blos einer seinen Geburtsorts. Tunsted sagt, er war von Auvergne; und wenn er Recht hat, so werden die Talente und die Gelehrsamkeit Vitriaco's, und die Zeit, in der er blühte, die von Einigen angenommene Meinung bestätigen, daß er und Philipp de Vitry, Bischof von Meaux, eine und dieselbe Person waren; besonders weil Vitry, nach Johann de Vinette, einem Schriftsteller des 14ten Jahrhunderts, „sich auf Poesie und Musik mit so viel Glück legte, daß er für die Zeit, in der er lebte, unter die Vortrefflichsten, welche sich diesen Künsten weihten, zu zählen war.“

Aus dem folgenden Probestück, wenn es als richtig angenommen werden darf, können wir uns einen ziemlichen Begriff von dem allgemeinen Zustande der Composition für die Kirche vor vier bis fünfhundert Jahren machen. Es ist aus einem Manuscript des St. Blasius-Stiftes, dessen Abt der gelehrte Gerbert war, in dessen Geschichte der Kirchenmusik (I. Bd.) eingerückt. Die zwei Worte Benedicamus Domino, aus denen allein der Text besteht, hatten die Religiosen gewisser Orden am Schlusse jeder Stunde als ein Gratias zu singen. Die Noten, worin das Original geschrieben ist, sind longae, breves und semibreves, und diese sind alle voll und

men Motette derjenigen Stimme, welche jetzt Alt heißt. Der Name motetus wurde nachher gemeinschaftlich mit motellus, einer Art Melodie, gebraucht, und die Motette ward munterer und lebhafter. Gegenwärtig wird die Benennung Motette auf alle Compositionen zu Lateinischen Worten für den Gebrauch der Römischen Kirche angewandt.

schwarz; denn weiße, offene Noten waren noch nicht gebräuchlich.

Per Biscantum *).







Diese Composition ist so unregelmäßig, so leer an Melodie, so des Tactes entblößt, so feindselig gegen Harmonie, daß das Urtheil sich nicht zur Kritik derselben herablassen kann. Besäße ich nicht eine bestimmte Kenntniß von der gründlichen Einsicht meines verewigten gelehrten Freundes Burney, und das unbegränzteste Ver-

*) Diese Composition erklärt uns nicht nur den Zustand des Contrapunkts in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, sondern zeigt auch die neumata oder Divisionen, welche sich die Mönche an Festen erlauben durften, und deren Gebrauch sie in ihren Zellen und an andern Tagen nicht versäumten, wenn ihre Superioren nicht nahe genug waren, um durch ihre harmonischen Erhohlungen gestört zu werden.

[illegible] in seiner Aufrichtigkeit und Sorgfalt; so würde ich es für ausgemacht gehalten haben, daß die obige Abschrift (von einer seiner eigenen genommen) von den Beispielen der in der St. Blasiusabtei gebrauchten Compositionen nicht eine treue Darstellung des von Gerbert überlieferten Facsimile sei. Indeß ist es äußerst wahrscheinlich, daß Gerbert dem Originalmanuscript nicht getreu geblieben seyn mag. Ich mache daher keine weitern Bemerkungen darüber, und sage blos, daß, außerdem daß die Composition des regelmäßigen Tactes entbehrt, fast die einzigen in ihr zu findenden Accorde auf einander folgende Quinten und Octaven sind.

Aus Franco's discantus erhellt, daß die in der Kirche unter dem Namen des Organisirens ausgeführte Harmonie nicht derjenigen gleich war, welche in der Periode unmittelbar nach Guido Statt fand. Eine eifrige Anhänglichkeit an die alten Diaphonieen bestand lange in der Kirche, und erhielt ihre Compositionen als fest stehend, während im Gegentheil die weltliche Musik, ungebunden und der Verbesserung immer zugänglich, täglich Fortschritte zu der Richtigkeit und Freiheit der Melodie, und zu der Kraft und Abwechslung des Ausdrucks machte, welche sie seit langer Zeit erreicht hat. Wie es scheint, wurden die, für ihre Zeit trefflichen Regeln eines De Muris, Vitriaco, und Andrer aus dem vierzehnten Jahrhundert, von Kirchencontrapunktisten wenigstens nicht beachtet, wo nicht verworfen; daher die Aufnahme so vieler schlechter Compositionen in das Gebiet der Kirche, welche die Tempel der Religion nie hätten entweihen sollen. Aberglauben und schlechter

Contrapunkt, Dunkelheit in der Theologie, wie in der Musik, herrschten um diese Zeit gemeinschaftlich in der Kirche. Das Licht höherer Lehren und die Schönheit besserer Compositionen waren wohl erreichbar; aber mönchische Indolenz zog Unwissenheit vor, und die schlafenden Gemüthskräfte und die feinere Empfänglichkeit des äußeren Sinnes blieben noch ungeweckt und ungebildet.

Der Kirche muß jedoch ein großes Verdienst immer zugestanden werden, nämlich allmählich eine Zeit- oder Tacttafel eingeführt zu haben, ein System der Notation, dessen Wohlthat wir noch heute genießen. Durch welche Zeichen die alten Griechen die verschiedenen Quantitäten des Tons ausdrückten, oder ob sie irgend ein Mittel besaßen, sie präcis zu messen, weiß man nicht und kann man nicht wissen. Ihre Rhythmopöie ist unwiederbringlich verloren; und die Verse der neuern Poesie sind in ihrem Bau so verschieden von den ihrigen, als in ihrer Energie *). Der h. Augustin und Beda scheinen nach einem metrischen Princip geschrieben zu haben, und die allgemeine Bildung (Structur) der Runischen Poesie oder der Lieder der Barden möchte die Meinung bestätigen, daß diese Compositionen zu regelmäßigen Tac-

*) Die in der Einleitung (Isagoge) des Alypius enthaltenen Signaturen sind offenbar sehr verschieden von den bei den Griechen üblich gewesenen, um ihre verschiedenen Quantitäten des musikalischen Tons zu bezeichnen; und waren darauf beschränkt, die unterschiedenen Stufen von Höhe und Tiefe anzugeben. Weder Aristides Quintillianus, Porphyrius, Bryennius, noch selbst Ptolemäus, gibt uns eine bestimmte Kenntniß von dem alten Zeitmaaße oder Tacte; daher der gelehrte Neuere, Dr. Wallis (wie er auch selbst gesteht) es noch weniger zu thun im Stande ist.

ken eingerichtet waren. Folglich pflegte der Mangel metrischer Harmonie in der Vocalmusik nicht bemerkbar zu seyn, obgleich ihre Abwesenheit in der für sich betrachteten Melodie gefühlt werden mochte. Die musikalischen Töne waren in ihrer Dauer dem Versmaaße untergeordnet, und erhielten von seinen Regeln die Bestimmung ihrer eigenen Bewegungen. Bei bloßer Instrumentalmusik war daher der Tact durch kein System bestimmt, oder er konnte aufs Höchste nur in langsamen und gleichen Abtheilungen fortschreiten, die mehr die Aufmerksamkeit zu ermüden, als das Gefühl zu erregen oder zu beleben geschickt waren. Kein Bedürfniß konnte also lebhafter empfunden werden, als das einer metrischen Richtschnur, einer Bezeichnung oder Notation, welche der Bewegung der bloßen Melodie eine stete, aber geordnete (geregelte) Abwechslung geben, die Musik unabhängig vom poetischen Rhythmus machen, und dem Zauber süßer Klänge den Reiz unterschiedener Bewegung beifügen möchte.

Durch die auf einander folgenden Arbeiten des De Muris, Franco und Vitriaco, wurde nach und nach diesem Bedürfniß abgeholfen; und während die Musik sich täglich in der Bildung ihrer zusammenklingenden Stimmen verbesserte, fing sie an in ihrem Zeitmaaße jene systematische Ordnung anzunehmen, welche zu einer reichern und ausgearbeiteteren Gestaltung der Harmonie den Grund legte, und nur zu dieser kunstvollen und verwickelten Anordnung vorübergehender und ausgehaltener Töne führen mußte, welche, unter der Hand des Genies, seit dem der höhern Compositions-

gattung so viel Schönheit, Kraft und Grösse gegeben hat.

Könnte ein einziger Zweifel bleiben, daß der vorzüglichere Genuß einer Art Musik von der andern, in großem Maaße von der Bildung oder künstlichen Fähigkeit des Gehörs abhange, so würde er durch die in diesem und dem vorhergehenden Kapitel vorgelegten Thatsachen gehoben werden, wo wir, zu einer Zeit, keine andern Intervalle zugelassen gesehen haben, als regelmäßige Aufeinanderfolgen bloßer Quarten; zu einer andern keine andere trafen, als Quintenfolgen; und wieder ein ander Mal die Terzien und Sexten verwiesen sahen! So verschieden war wirklich, was die ersten Christen Harmonie nannten, von den einfachen Einklängen und Octaven der alten Griechen, oder andern aus ihrem enharmonischen und chromatischen Geschlecht möglichen Accorden; und ferner so weit abstehend ist das gegenwärtige System der Harmonie von dem der früheren Jahrhunderte der Kirchencomposition, daß, wenn die Natur in diesen verschiedenen Perioden das menschliche Gehör nach unterschiedenen und unähnlichen Gesetzen gebildet hätte, es in Hinsicht der musikalischen Zusammenstimmung nicht verschiedenere und entgegengesetztere Empfindungen hätte verrathen können. Einige Schriftsteller haben bemerkt, es gebe eine Mode in der Musik: allein, da die Natur in ihrem Bau der äußern Sinne gleichförmig ist, so erklärt diese Bemerkung schlecht, warum jene Tonverbindungen, welche durch ihre Verhältnisse allezeit harmonisch waren, als Dissonanzen betrachtet worden seyn sollten, während

andre, in sich selbst von Natur dissonirend und zurückstoßend, mit Beifall und Vergnügen gehört werden konnten.

Funfzehntes Kapitel.

Meistersänger, Troubadours u. s. w. — Allgemeiner Zustand der Musik von Einführung der Tactafel an bis zum vierzehnten Jahrhundert.

Aus dem Inhalt des vorhergehenden Kapitels wird man sich einen ziemlich richtigen Begriff von dem Zustande der musikalischen Wissenschaft um die Zeit oder in der Zeit des funfzehnten Jahrhunderts verschaffen können. Wir haben nun ihre allgemeine Anwendung in Europa in dieser Periode zu betrachten, die mancherlei Gebiete ihrer Ausübung zu untersuchen.

Es scheint, daß lange vor dem funfzehnten Jahrhundert die lyrischen Producte der Provençalen und andrer wandernder Dichter das große Werk begonnen hatten, Europa aus der barbarischen Unwissenheit zu erheben, in die es versunken war. Die Klasse von reimenden Sängern war nun in den verschiedenen Ländern sehr zahlreich geworden, aber nirgends mehr, als in der Provence, einem Lande, das Nostrodamus, der Bruder des Astrologen dieses Namens, die Mutter der Troubadours und Meistersänger nennt. Die Punkte der Geschichte, bei denen sie verweilten, und welche ihre Arbeiten in Andenken zu erhalten dienten, und der Enthusiasmus und Muth, den ihre Anspielung auf den Ruhm der Kriegsthaten weckten, nebst dem

Zauber der von ihnen so wohl verbundenen beiden Künste, machten ihre Gegenwart an den Höfen der Fürsten und Barone höchst erwünscht; und von diesen freigebigen Gönnern wurden sie mit der größten Achtung und Werthschätzung behandelt. Patrioten hörten die interessanten Begebenheiten von dem Wachsthum ihres Vaterlandes an Macht und Bildung; Krieger horchten mit Eifer und Stolz auf die Lobpreisungen ihrer Tapferkeit und ihrer Siege; und die Ohren der Schönen vernahmen sie mit einem nicht immer verheelten Ergötzen, und mit einer bisweilen zärtlich bewiesenen Dankbarkeit. Das Glück, mit dem einige glückliche Wenige dieser Dichter-Tonkünstler ihre Liebesabenteuer besangen, ermunterte die Hoffnungen Andrer, feuerte ihre Kunstübungen an, und beschleunigte den Fortschritt der Kunst selbst zur Vollkommenheit.

Allein obgleich, wie immer der Fall seyn wird, wo Vortrefflichkeit der Ausführung so sehr von natürlichem Genie abhängt, Einige Andre sehr weit übertrafen, so erfahren wir doch nicht, daß während der Cultur der Provençalischen Literatur und Musik irgend ein Troubadour den andern in einem solchen Grade übertroffen habe, daß er als das oberste Muster für seine Zeitgenossen oder als ein bleibendes Modell für seine Nachfolger angesehen worden wäre. Unempfänglich für klassisches Ansehn folgten diese modernen Versificatoren keinen andern Regeln, als denen, die ihnen ihre eigene Einbildungskraft eingab; folglich waren ihre Lieder durch eine Art unabhängiger Mannichfaltigkeit bezeichnet, deren Bestandtheile bisweilen erträglich zusammenhingen, gewöhnlich aber

wild und unverbunden und immer seltsam und launenhaft waren. Es ist ein sonderbares Factum, daß zwei Jahre nach Einführung der Tacttafel verflossen, ohne einzige Nachricht von weltlicher Musik zu geben, ausgenommen die von den Troubadours oder Provençalsängern. Wiewohl indeß dieses Gebiet der harmonischen Kunst ganz in ihren Händen gewesen zu seyn scheint, so waren sie doch so nachlässig in dessen Anbau, daß sie fortfuhren, sich der Tactordnung zu überheben, und uns in Verwunderung lassen, wie sie, bei so einem bedeutenden Mangel, jenen Eindruck machen konnten, den uns die achtungswürdigsten Schriftsteller versichern, und wie sie zu den künftigen Compositionen Italiens und Frankreichs einen Grund legen konnten *).

Wenn die Periode der Provençalischen Poesie für die Literatur interessant ist, so sind es gleichfalls für die musikalische Welt die Melodieen, zu welchen diese Poesie gesungen wurde. Aber die Kenntniß der Beschaffenheit dieser Melodieen hat noch ein anderes Interesse, weil sie, mit einer neuen Art Versen unzertrennlich verbunden, beitrugen, nicht nur eine Revolution in der Literatur, sondern bessere Sitten und reinere Grundsätze des Denkens hervorzubringen.

*) Die Arie scheint, gleich den verschiedenen Arten der Italiänischen Poesie, dem Genie der Troubadours ihren Ursprung zu verdanken. Die meisten alten Melodieen, welche die Zeit verschont hat, sind solche, welche ihre Gesänge begleiteten. Für das Gehör der Neuern sind sie herbe und grotesk: aber es läßt sich leicht denken, daß sie einem Zeitalter, dessen Geschmack noch nicht so verfeinert war, wie der unsrige, vortrefflich und der enthusiastischen Bewunderung werth scheinen konnten.

Provençalpoesie gelangte schon im 12ten Jahrhundert zu einem sehr hohen Grade der Vollkommenheit, und um diese Zeit fing sie an, zu Instrumenten gesungen zu werden, eine Zeit, da Violars oder Spieler auf der Vielle und Viole; juglars oder Flötenspieler, musars oder Spieler auf andern Instrumenten, und comiques oder Komödianten überall in Menge waren. Diese musikalischen Dichter, ehemals in Frankreich unter dem Namen Jongleurs bekannt, zogen von Provinz zu Provinz, und empfingen für das Vergnügen, das sie gewährten, Geschenke an Kleidern, Pferden, Waffen und Geld. Traf es sich, daß ein Troubadour nicht Lust hatte oder nicht im Stande war, seine eignen Verse vorzutragen, so nahm er zu einem Jongleur deßhalb seine Zuflucht. Die Troubadours hatten, wie es scheint, einen höhern Rang, als die herumziehenden Musikanten, die Jongleurs, und man meint, daß sie einen regelmäßigeren und anständigern Beruf trieben, als die Leute, deren Geschicklichkeit sich nur auf Singen und Spielen beschränkte *).

Der eigentlich so genannte Barde war nicht weniger ein literarischer, als ein musikalischer Charakter. Seine Talente gaben ihm Rang, und sein Rang empfahl seine Talente; so daß Personen aus den höchsten Ständen sich um Künste beeiferten, welche allgemeine

*) Die Fragmente dieser Barden bilden die Hauptmaterialien für die Geschichte jenes dunkeln Zeitraums. Ohne ihre Hülfe würden die Jahrbücher Europa's eine Lücke haben; und Bayle sagte mit Grund, daß eine Sammlung alter Balladen kein unvortheilhafter Begleiter für einen Geschichtschreiber sei.

Freude erregten, und ihren Glanz über ihre Besitzer verbreiteten. Einige der ältesten Gedichte in der Provençalischen Sprache wurden von Wilhelm IX., Grafen von Poitou (geb. 1071) geschrieben; und im 12ten Jahrhundert zeigte Richard I., König von England, seine Talente in der lyrischen Composition, und verfertigte, in Verbindung mit Blondel, einem Barden, der des Monarchen Freundschaft genoß, einen Gesang.

„Blondiaux," sagt eine treue Uebersetzung der alten Chronik, „war ein Dichter, von dessen Geburt und Tode man die Zeit nicht genau weiß; aber es findet sich, daß er Richard dem I. von England bekannt war, welcher 1200 starb. Als Richard in den heiligen Kriegen einen Streit mit dem Herzog von Oestreich gehabt hatte, und dessen wegen bei seiner Rückkehr nicht in seinem öffentlichen Charakter durch die Oestreichischen Lande, auch aus Furcht vor Philipp Augustus nicht durch die Französischen ziehen wollte, so reiste er verkleidet. Allein der Herzog, von seiner Ankunft unterrichtet, ließ ihn ergreifen und in sein Schloß gefangen setzen, ohne daß lange Zeit Jemand wußte, wo er war. Richard hatte in seinen Diensten und in seiner Freundschaft einen Meistersänger oder Barden, Namens Blondel, gehabt. Durch den Verlust seines Gönners fühlte der Sänger seinen Unterhalt verkürzt und sein Lebensglück sehr geschwächt. Er fand die Nachricht von des Königs Abreise aus dem heiligen Lande wohl gegründet, traf aber Niemand, der ihm gewiß sagen konnte, wohin er gezogen war. Er durchzog daher viele Länder, um über ihn Kundschaft

einzuziehen. Nach beträchtlicher, so verbrachter Zeit traf es sich, daß Blondel in eine Stadt bei der Burg kam, wo Richard verhaftet war, und er erfuhr von seinem Wirth, daß sie zu den Festungen des Herzogs von Oestreich gehörte. Auf indirecte Anfragen hörte er, daß ein Gefangener schon über ein Jahr hier wäre, von dessen Person man aber keine Auskunft geben könne. Hierauf benutzte Blondel die allgemeine Gunst, die Meistersänger fanden, im Schlosse Bekanntschaft zu machen. Er wurde zwar eingelassen; konnte jedoch nie den Gefangenen zu Gesicht bekommen, um zu erfahren, ob es der König wäre, bis er sich eines Tages einem Fenster des Thurms, wo Richard verhaftet war, gegenüber stellte, und den Gesang anstimmte, den sie ehemals zusammen verfertigt hatten. Als der König den Gesang hörte, erkannte er, daß der Sänger Blondel war; und als das Lied halb gesungen worden, begann er die andre Hälfte, und führte es zu Ende. Da nun Blondel des Königs Aufenthalt und Schicksal wußte, kehrte er nach England zurück, und erzählte sein Abenteuer den Englischen Baronen."

Dieser Gesang ist in einer alten Französischen Romanze, La tour tenebreuse (der finstere Thurm) aufbewahrt. Das Original ist in der Sprache der Provence *).

Folgende Englische Uebersetzung kann einen Begriff von dem Inhalt und Ausdruck geben:

*) Walpole's Catalogue of Royal and Noble Authors enthält das Lied oder den Klagegesang, von Richard in seiner Gefangenschaft geschrieben.

Your beauty, lady fair,
None views without delight,
But still so cold an air
No passion can excite;
Yet this I patient see,
While all are shunn'd like me.

No nymph my heart can wound;
If favour she divide,
And smile on all around,
Unwilling to decide:
I'd rather hatred bear,
Than love with others share.

Ein andrer Liebling Richard's, der Troubadour Gaucelm, begleitete ihn in den heiligen Krieg, und hinterließ ein Gedicht auf seines Wohlthäters Tod (das sich jetzt im Vatican unter den von der Königin von Schweden vermachten Handschriften befindet), nebst der Originalmusik von dem Barden selbst, der für die Musik nicht weniger Beifall erhielt, als für den Text. Gaucelm hatte wohl, schon vor dem Verlust seines Gönners, Unglück erfahren, welches ihm den poetischen Erguß seines Grams abdrang. Die Melodie, sagt Burney, ist die älteste, die er zu Provençalischen Worten gesehen hatte. Die folgende ist nach dem Original von Burney selbst auf neuere Noten gebracht, denen er selbst einen Baß beigefügt hat, von welchem ich nur wenig abgegangen bin.

Gesang.

Text und Melodie von Gaucelm, Freunde und Troubadour Richard des I., Königs von England.




plore; The valiant Richard, England's mighty
lor: den tapf'ren Richard, Englands mächt'gen
king, The first and chief of all that's good and
Herrn, von Al = lem, was nur gut und groß, das
brave, Of ty-rant Death has felt the
Haupt, traf der Ty = rann, der Tod, mit
fa - tal sting: A thousand years his
sei = nem Pfeil: In tausend Jah = ren



Unter den Kirchenmelodieen dieser Zeit waren viele, in Vergleichung mit dem einfachen Choral (plain-chant) sehr verziert und verschönert, und man hat mit Grunde vermuthet, daß solche Freiheiten der Phantasie für Feste und feierliche Gelegenheiten bestimmt und darauf eingeschränkt waren, bei welchen man gewisse Theile des Gottesdienstes mit beigefügten Ausschmückungen und

in so genannten faux-bourdons vortragen ließ *). Bei festlichen und fröhlichen Gelegenheiten bestand die Vocalmusik aus dem verzierten Kirchengesange, und Lieder oder Arien (Songs) wurden in Frankreich erst unter Philipp August gewöhnlich **). Die ältesten dieser Art hießen lays. Der Bischof de la Ravaliere sagt in seiner Ancienneté des Chansons, daß diese Stücke verliebte Elegieen oder zärtliche Klagelieder waren. Der Ursprung dieser Art Gesänge, bemerkt er, bringt es mit sich, daß sie klagend sind; denn das Wort lai oder lay soll aus dem Lateinischen lessus, Wehklage, kommen. Jedoch, setzt er hinzu, gibt es einige lays, die mehr Freude, als Betrübniß, schildern und ausdrücken, und andre für heilige Gegenstände ***).

*) Die Franzosen waren immer leidenschaftliche Freunde der Musik. Pipin machte die Gesänge der Kirche (die wirklich Römisch waren) zu seinem besondern Studium; und sein Sohn, Karl der Große, hatte Römische Meister, sie zu lehren, und Schulen für dieselben in allen Theilen seines Reichs zu errichten.

**) Gautier de Coincy, ein Geistlicher zu St. Medard in Soissons, verfertigte eine beträchtliche Zahl, die man noch im Manuscripte hat.

***) Chaucer brauchte das Wort lay nur in klagender Bedeutung

> And in a lettre wrote he all his sorrowe,
> In manere of a complaint or a lay,
> Unto his fair freshe lady May.
>
> Cant. Tales. v. 9754.

In Spenser aber finden wir seine Bedeutung auf frohere Gedanken und Gefühle ausgedehnt.

> To the maiden's sounding timbrels sung
> In well attuned notes a joyous lay.
>
> Fairy Queen.

Der Herausgeber der alten Fabliaux et Contes François sagt mit aller Glaubwürdigkeit, daß Erzählungen und Lieder die ältesten Producte Gallischer Poesie waren. Die von Natur fröhlichen, aufgeweckten, und dieser Art Compositionen mehr, als andre Völker, ergebenen Franzosen theilten ihre Vorliebe ihren Nachbarn mit. Sie mußten eine große Anzahl solcher Lieder und Erzählungen gedichtet haben, weil es bei gesellschaftlichen Zusammenkünften unveränderte Gewohnheit war, daß Jeder von der Gesellschaft entweder ein Lied singen oder eine Geschichte erzählen mußte, wie aus dem Schluß der Fabel vom Priester erhellt, qui ot Mère à force.

A ces mots fenist cis Fabliaux
Que nous avons en rime mis
Pour conter devant nos amis.

Und aus dem Liede des Küsters von Clugny, von Johann Chapelain ersehen wir, daß es für einen Barden Brauch war, seine Rechnung mit einer Erzählung oder einem Liede zu bezahlen:

Usage est en Normandie,
Que qui habergiez est, qu'il die
Fable ou Chanson à son oste.
Cette costume pas n'en oste
Sire Jehans li Chapelains.

Die Lieder des dreizehnten Jahrhunderts waren von verschiedener Art, einige moralisch, andre lustig, andre verliebt. Aber die weltliche Melodie war nur noch wenig von dem verzierten Kirchengesang abgewichen, und

Shakspear und Milton brauchten lay als allgemeinen Ausdruck für Lied oder Gesang.

wurde, wie dieser in viereckigen Noten auf Systemen von vier Linien im C-Schlüssel und ohne Tactzeichen geschrieben *). Nicht nur die Verzierungen hingen von dem Geschmack und Geschick des Sängers ab, sondern auch die Bewegung war seiner Wahl und Einsicht überlassen; und wenn er sich selbst begleitete, wie fast allgemein, so geschah dieß im Einklange mit den Noten seines Gesanges. Die vorherrschenden Instrumente waren zu dieser Zeit die Harfe und die Viole. Unter diesen stand die Harfe am meisten in Ansehen; daher die romantischen Dichter sie den Fürsten und großen Männern in die Hand geben, wie Homer und die andern Griechischen Barden die Lyra ihren Heroen und Weisen.

Die Harfe war so hoch geschätzt, daß ihre Eigenschaften zum Gegenstande eines Gedichts gemacht wurden. Dieß Gedicht hieß Le Dict de la Harpe, das Lied von der Harfe. In der Lobrede auf dieß Instrument heißt es, dasselbe sey zu gut, in Wirthshäusern und an gemeinen Belustigungsorten entweiht zu werden; nur Ritter, Edle, Geistliche, Personen von Rang, und Damen mit vollen schönen Händen sollten sich dessen bedienen, und seine lieblichen und holden Töne sollten blos von Gebildeten und Guten gehört werden **).

*) Erst gegen das Ende der Regirung des h. Ludwig bestand das System aus fünf Linien.

**) Die Harfe dieser Zeiten hatte fünf und zwanzig Saiten. Für eine jede derselben hatten die Dichter einen allegorischen Namen. Eine Saite hieß Freigebigkeit, eine andre Reichthum, eine dritte Artigkeit, eine vierte Jugend, eine fünfte Schönheit, u. s. f. So verglich der Sänger, um seiner Schönen die größte Schmeichelei zu sagen, seine Geliebte mit einer Harfe.

Die Viole begleitete oft die Harfe; sie war der neuern Violine ähnlich, oder scheint wenigstens dieser den Ursprung gegeben zu haben; hatte aber Bünde und mehr, als vier Saiten. Auch wurde sie, ungeachtet sie Bünde hatte, mit einem Bogen gespielt, und war ganz von der Vielle verschieden, deren Töne durch die Reibung eines Rades hervorgebracht wurden. Die Viole haben einige für ein altes Lieblingsinstrument in Frankreich gehalten: eine Meinung, die durch das Aeußere eines bei Soissons ausgegrabenen antiken Beckens oder Gefäßes bestätigt wird, auf welchem ein die Viole mit einem langen Bogen spielender Musiker vorgestellt ist; der verstorbene Alterthumsforscher, Abbé Le Boeuf hält diese Abbildung für eine Arbeit aus dem siebenten oder achten Jahrhundert. Wirklich beweisen viele alte schätzbare Denkmäler in Frankreich, auf denen man die Viole sieht, das lange bestandene Ansehen dieses Instruments nicht nur, sondern auch die sehr hohe Achtung der Meistersänger, die es spielten, bei dem Publikum. Folgende Verse eines alten Französischen Dichters, die Duchesne in seiner Ausgabe des Alain Chartier anführt, beschreiben nicht übel das Geschäft jener Musiker, welche die Barden zum Gesange ihrer eigenen historischen Lieder bei Festen der Großen begleiteten:

Quand les tables otées furent,
Cil jugleour in pies esturent,
S'ont viols et harpes prises,
Chansons, sous vers et reprises,
Et de gestes chanté nos ont *).

Roman du Tournoyement de l'Antechrist.

*) Dr. Burney bemerkt, daß es vier verschiedene ausübende Musiker gab, die man unter dem alten Französischen Na-

Obgleich wandernde Tonkünstler, deren es in Frankreich zu Karls des Grossen Zeit die Menge gab, durch ihre regellosen Sitten sich sein Verbot ihres Zutritts in Klöstern zuzogen, und unter Philipps Augusts Regirung die Troubadours und Meistersänger einige Zeit aus dem Königreiche verwiesen wurden, so waren sie doch die einzigen lebendigen Aufbewahrer der Kenntniß und Bildung, auf welchen das Schicksal der Wissenschaften und feinen Sitten damals beruhete. Der Abbé de Longchamps trägt kein Bedenken, in seinem Tableau historique de gens de lettres die Jongleurs oder Troubadours und Meistersänger für die Väter der Literatur in Frankreich zu erklären. „Sie waren es, sagt er, welche scholastische Zänkereien und üble Erziehung verbannten, das Betragen verfeinerten, die Regeln der Artigkeit einführten, die Unterhaltung belebten, und die Galanterie der Einwohner läuterten. Die Höflichkeit, welche die Franzosen vor den Völkern andrer Länder auszeichnet, war die Frucht ihrer Lieder; und wenn wir auch nicht unsre Tugenden von ihnen herleiten, so lehrten sie uns wenigstens, dieselben liebenswürdig zu machen."

Aus einer noch in den Bibliotheken Frankreichs und in der Bodleianischen Bibliothek vorhandenen Erzählung in Versen erhalten wir einigen Begriff von den verschiedenen einem Meistersänger des 12ten und 13ten Jahr-

men Jonglerie (Jonglerie) begriff: die Troubadours, welche ihre eigenen Verse componirten und sangen; die Sänger, welche die Compositionen Andrer vortrugen; die Romanciers, die ihre metrischen Erzählungen sangen; und die blossen Harfen- oder Viol-Spieler, welche die Sänger begleiteten, oder überhaupt ohne Gesang spielten.

hunderts nöthigen Talenten. Das Gedicht heißt les deux menestriers, die zwei Meistersänger. Der Gegenstand ist das Zusammentreffen von zwei Gesellschaften Meistersänger in einem Schlosse, welche den Herrn desselben durch nachgeahmte Streitigkeiten zu unterhalten suchen. Nachdem eine von beiden Parteien zum Wortkriege erwählt ist, beginnt derselbe durch die Behauptung des ersten Sprechers, in seiner Kunst den obersten Rang zu haben. Sein Ruhm ist, er könne Geschichten in Versen, in der Romanischen und Lateinischen Sprache erzählen; könne 40 Lieder und heroische Gesänge, und jede andre Art, die man verlange, vortragen; er wisse auch Erzählungen von Abenteuern, besonders von der Tafelrunde; kurz er könne unzählige Romanzen, wie Vivian, Reinbold der Däne u. s. w. Er fügt dann noch den Besitz einer Menge lächerlicher Kunststücke bei, und schließt, daß er, wenn er ein paar Harfen hätte, eine nie gehörte Musik machen wollte. Der Andre rühmt sich auf ähnliche Art, und schließt mit folgendem Liede *), welches als Beispiel dieser niedern Art herumziehender Sänger uns einige damals übliche Instrumente kennen lehrt **).

> All the ministrel art I know,
> I the viol well can play,
> I the pipe and syrinx blow,
> Harp and gigue my hand obey.

*) Da der Verfasser nicht den Französischen, sondern einen Englischen Text gibt, und ich keine Verteutschung desselben wagen mag, so muß ich die Leser bitten, sich mit diesem zu begnügen. A. d. U.

**) Im dreizehnten Jahrhundert hatten die Franzosen mehr als

Psaltery, symphony and rote;
Help to charm the list'ning throng,
And Armonia lends its note,
While I warble forth my song.
I have tales and fables plenty,
Satires, past'rals, full of sport.
Songs to vielle I've more than twenty,
Ditties too, of ev'ry sort.
I from lovers tokens bear,
I can flow'ry chaplets weave,
Am'rous belts can well prepare,
And with courteous speech deceive.

Es ist zu bedauern, daß wir über die Melodieen, zu welchen die metrischen Romanzen gesungen wurden, keine gewisse Nachricht haben. Die wahrscheinlichste Vermuthung ist, daß sie fast, wo nicht ganz, so einfach waren, als die Kirchenmelodieen, und daß, weil diese Erzählungen gewöhnlich sich sehr in die Länge zogen, die Melodie oft wiederholt werden mußte. Der Verfasser einer alten Romanze, Gerard de Roussillon, er-

dreißig verschiedene musikalische Instrumente. Unter denselben waren Flöten, Harfen mit zehn Saiten, Hoboen, Fagötte, Trompeten, kleine von einem Knaben getragene und von einem Mann geschlagene Pauken, das Cymbalum, die Biscayer Handtrommel (tambour de basque), zwei lange Sprachrohre, zwei große Handglocken, Guitarren, Sackpfeifen von verschiedener Gestalt und Größe, ein Hackebret, das gegen die Brust gehalten und mit den Fingern gespielt wurde, eine Vielle, Violen oder Rebecs (Art Geige) mit drei Saiten, und Positive oder tragbare Orgeln. Von dem Stil und Charakter der Musik, welche damals auf diesen Instrumenten gespielt wurde, wird folgendes Stück, das um diese Zeit componirt worden seyn soll, dem Leser einigen Begriff geben:

klärt, sie nach dem Muster des Liedes von Antiochus geschrieben zu haben, womit er wahrscheinlich meint, daß das Versmaaß derselben angepaßt ist *).

Rhyblan Marsch, oder die Melodie von Morvah.



*) Neue Lieder zu alten Melodieen zu schreiben, war damals schon, wie seitdem immer gewöhnlich.





Von den Kriegs- und Liebesliedern der Franzosen geziemt es mir, etwas umständlich zu sprechen. Sie sind aus hohem Alterthum, und zeigen ein tapferes und gebildetes Volk, eben so geneigt, den Muth seiner Helden, als die Reize seiner Schönen zu besingen.

Die Kriegslieder wurden gewöhnlich im Chor von der ganzen Armee, beim Vorrücken gegen den Feind, gesungen; und das Vorrecht, den Gesang anzuführen, gehörte dem Barden, der das Lied verfertigt hatte. Karl der Große war, gleich unserm Alfred, sehr für diese heroischen Gesänge eingenommen, und befahl, gleich ihm, sie zu sammeln, und lernte selbst viele derselben auswendig. Jedoch neue Unternehmungen geben neue Gegenstände, und diese verdunkeln und verdrängen allmählich die früheren. Alfreds Siege verdunkelten den Ruhm seiner Vorgänger, und hallten wieder im Lande in Melodieen, welche die alten Volkslieder ersetzten, und ihren dabei interessirten Zuhörern eine höhere Begeisterung mittheilten. Das Nämliche erfolgte bei andern Gelegenheiten. Die Ballade auf Roland's Ruhm überstimmte die ihr folgenden Lieder, und wurde von einem Französischen Ritter bei der Landung Wilhelm's des Eroberers gesungen, und erhielt sich bei den Soldaten Frankreichs

bis zur Schlacht von Poictiers zur Zeit ihres Königs Johann in Beifall, welcher, als er einen seiner Leute tadelte, sie zu singen, da es doch keine Rolande mehr gäbe, die feine Antwort erhielt: „ein anderer Karl der Große würde bald einen neuen Roland hervorbringen.“ Die Worte dieser Ballade, so gemein sie im 14ten Jahrhundert waren, sind nicht ganz auf uns gekommen. Der Marquis de Paulmy hat so viel davon gesammelt, als er konnte; aber selbst dieß würde für dieses Buch zu lang seyn. Die Melodie ist der Leser zu erwarten berechtigt. Sie ist einfach, kühn und abwechselnd, und kann uns einen hohen Begriff von der Balladenmusik vor fast vierhundert Jahren geben.

Chanson de Roland.




lant est le si - gnal de la vic-toi - re.
Roland e - tant pe-tit gar - çon fai-soit sou -
vent pleu-rer sa mè - re. Il é - toit
vif et polis - son, tant mieux disoit Monsieur son pe -
re; à la for-ce il joint la va - leur, nous en fe -


tr
rons un . mi - li - tai - re. Mau - vai - se
tê - te a-vec bon coeur, c'est pour ré - us -
sir à la guer - re. Soldats Fran-
çois, chantons Ro - land, de son pa - is il fut la gloi -
re. Le nom d'un guerrier si vail - lant est le si -



Ueber den Gegenstand der Liebe sind keine Französischen Lieder zärtlicher und pathetischer, als die des unglücklichen Chatelain de Coucy. Nicht weniger ausgezeichnet durch seine Leidenschaft und seine Talente, als durch sein widriges Schicksal, hinterließ er viel Proben seiner zärtlichen Poesie, von denen manche den rührendsten lyrischen Gedichten jedes Zeitalters und Landes an die Seite gesetzt werden können. Folgende Poesie und Melodie wird ihn von Seiten seines doppelten Talentes zeigen.

Chanson du Chatelain de Coucy.




la Ro-se et le
lis et la rou - sé - e et
vert pré plains de bon - ne vo - len -
te chanté - rai confins, a - mis mais d'itant



In der Bodleianischen Bibliothek befindet sich die Abschrift einer alten Romanze, genannt Roman d'Alexandre, welche schon 1150 angefangen, aber von zwei andern Verfassern fortgesetzt, und im dreizehnten Jahrhun-

dert geendigt worden ist *). In der Mitte des Gedichts findet sich folgendes Lied, mit Musik in Gregorischen Noten. Die Melodie, ob zwar dürftig und einförmig, ist so regelmäßig, leicht und fließend, daß man sie für ein Werk der gegenwärtigen Zeit halten könnte. Dr. Burney hat sie in unsre Noten ausgesetzt, und ich habe die Melodie durch einige Abwechslung des Basses zu heben gesucht **).

Lied
in dem Roman von Alexander.



*) Der Roman d'Alexandre war zu seiner Zeit sehr berühmt, und blieb lange beliebt bei den Freunden der poetischen Erzählung. Er bestand (nach der dem Dr. Burney von einem gelehrten Freunde aus Paris gegebenen Nachricht) aus drei Theilen von drei Verfassern. Jeder hatte, wie es scheint, seinen Titel, nämlich 1. le Roman d'Alexandre. 2. la vengeance d'Alexandre. 3. la mort d'Alexandre. Das Ganze bestand beinahe aus 20,000 Versen.

**) Der Verfasser gibt nicht den Französischen, sondern einen



Englischen Text; welchem ich eine Teutsche Uebersetzung untergelegt habe. A. d. U.

„Oben an unter den erhaltenen Französischen Liedern stehen die von Thibault (Theobald), Königs von Navarra, während die besten bekannten Balladen in der Provençalsprache von Wilhelm IX., Herzoge von Aquitanien, herrühren. Von Thibault erzählt man, daß er ein Verehrer der Königin Blanca von Castilien, der Mutter des heil. Ludwig, war, und manche Gedichte ihr zu Ehren schrieb. Les grandes Chroniques de France melden, daß ihm, zur Besänftigung seiner heftigen und hoffnungslosen Leidenschaft für Blanca, gerathen wurde, sich den Studien der Poesie und Musik zu widmen, welches er mit solchem Glück that, daß er die schönsten Lieder und Melodieen, die man je gehört hatte, hervorbrachte.“ Auf jeden Fall sind sie merkwürdig, nicht blos als fernere Beispiele des Zustandes der Musik in Frankreich in dieser frühen Periode, sondern auch als Proben des königlichen Talents in gemeinschaftlicher Ausübung der Dicht- und Tonkunst *). Von diesen Stücken theile ich den Lesern ein ernsthaftes und ein munteres mit. Beide sind Abschriften der von Dr. Burney nach den Originalen (die er unter den Handschriften der Königin von Schweden im Vatican fand) gemachten Facsimiles, und von ihm in heutige Noten gebracht, und mit Tactstrichen und einem Basse von seiner Erfindung versehen.

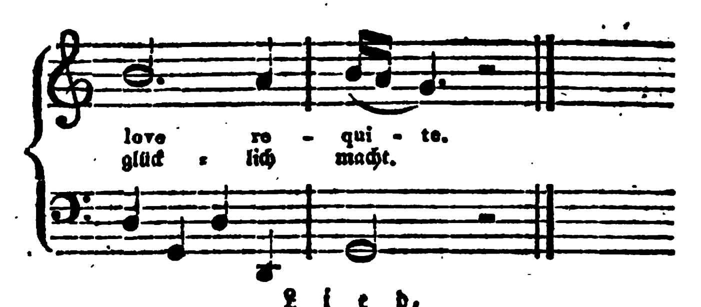
*) Von Barden, sie mochten es von Beruf oder von einem andern Stande und Range seyn, erwartete man zur Zeit dieses Königs, daß sie ihre eignen Verse in Musik zu setzen verstånden. Von Wilhelm, Grafen von Poitou, sagte man, daß il sut bien trouver et bien chanter, d. h. daß er im Dichten und musikalischen Componiren seiner Gedichte geschickt sei.

Lied,

gedichtet und componirt von Thibault, Könige von Navarra.




ease in vain, Or - call on sleep by night.
kei = ne Ruh; und kei = nen Schlaf bei Nacht.
Sighs, tears, com - plaints in - crease
Mein Schmerz nimmt un = ter Thrä=
my pain, Nor does a hope, ye
= nen zu, und kei = ne sü = ße
pow'rs! re - main, That she will ever my
Hoffnung lacht, Daß sie mich je = mals



L i e d,

gedichtet und in Musik gesetzt von Thibault, Könige von Navarra.

Early strolling at my leisure, 'Twixt an orchard
Müssig wandert' ich am Morgen, Garten und Ge-

and a grove, While a damsel
büsch ent - lang, Als der Lie - be

for her plea - sure 'Sweetly sung the
Pein und Sor - gen Sich ein Mädchen


pains of love. Thus began her am'rous strains:
lieblich sang. So begann ihr zärtlich Lied:
„Cupid holds me fast in chains." Eager I ap-
„Fesseln trag' ich von Cu = pid." Freundlich eilt' ich
proach the maid; Hoping she who
zu ihr hin; Denn ich dach = te,
could so warble, Had a heart no
nicht von Stein, Kann das Herz des



Sechzehntes Kapitel.

Allgemeiner Zustand der Musik vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts an, bis auf Hambois, den ersten Doctor der Musik.

Die eben gegebenen Proben der musikalischen Composition in Frankreich waren blos melodisch. Erst bis zum frühern Theile des vierzehnten Jahrhunderts wurde der Contrapunkt in diesem Lande allgemein; wenigstens sind keine Ueberbleibsel des Französischen Contrapunkts von einem frühern Datum auf uns gekommen *). Wirklich erschienen die ersten Beispiele Französischer Mu-

*) Man hat behauptet, daß Compositionen im Contrapunkt aus früherer Zeit, als diese, sich erhalten haben; allein sie müssen aus wilden und unregelmäßigen Verbindungen bestehen, die nicht unter den Rang der von uns jetzt so genannten mehrstimmigen Musik gehören.

ſik in Stimmen (eigentliche mehrſtimmige Sätze) in einem Bande von Virelais, Balladen, Rondeaux und andern Gedichten, von Wilhelm de Machau, welcher um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts blühte, und von dem Grafen Caylus Dichter und Tonkünſtler genannt wird. Einige dieſer Stücke ſetzte der Verfaſſer in Muſik für eine einzelne Stimme, und andre für vier Stimmen, Sopran, Tenor und Alt (triplum, tenor, contratenor) und eine Stimme, die er nicht genannt hat. Nach dem Anblick der Partituren war die Melodie in vollſtimmigen Compoſitionen allezeit dem Tenor gegeben. Um dieſe Zeit wurden Noten von Geſtalt eines geſchobenen Vierecks ſehr gewöhnlich gebraucht, welche, wenn ihre Köpfe voll oder ſchwarz waren, minimae (Zweiviertel-Noten) hießen; da aber eine geſchwindere Note gelegentlich gebraucht wurde, ſo gab man der weißen oder offenen Note dieſen Namen, und nannte die ſchwarzen noires. (z. B. noire sans queue, die Viertelnote; noire à queue, eine Achtelnote. D. U.) Die Zertheilung der Noten, um eine beſchleunigte Bewegung auszudrücken, ward nun ſehr gemein, und ward ſo weit ausgedehnt, daß ſie den frommen Chriſten großen Anſtoß gab! Aber ſo unterſchieden war ſelbſt dieſer vorgeſchrittene Zuſtand der Notation von der in der andern Hälfte des letzten Jahrhunderts üblichen, daß jene den meiſten neuern Muſikern völlig unverſtändlich ſeyn würde *). Im Britiſchen Muſeum findet ſich

*) In der Pepyſiſchen Sammlung des Magdalenencollegiums zu Cambridge gibt es Abſchriften von Muſik aus dem 14ten

unter den Fragmenten von drei musikalischen Abhandlungen, die Musik eines nicht später, als zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts componirten Französischen Liedes, welches keine Tactstriche und keine andre Anzeige des Zeitmaaßes hat, als so viel sich aus der Mischung der schwarzen, geschoben viereckigen, oder quadratförmigen Noten folgern läßt. Nach diesen würde die gehörige Eintheilung in moderne Noten folgende seyn:

Melodie eines Französischen Gesanges, aus dem letztern Ende des 14ten Jahrhunderts *).



und 15ten und 16ten Jahrhundert; welche allein musikalische Archäologen entziffern können.

*) Die Worte sind in der Handschrift unleserlich.


3
3



Die Leser können diese lange Reihe von Bemerkungen über die alte Französische Musik nicht verfolgt haben, ohne den Wunsch zu fühlen, mit dem Zustande der Composition in Italien bekannt zu werden, eines Landes, dessen Sprache selbst Musik *) ist, eines Lan-

*) Metastasio hat die Italiänische Sprache la Musica stessa (die Musik selbst) genannt: und Gravina sagt, daß die Toscaner durch die Süßigkeit ihrer Sprache das Volk zu ihren demokratischen Meinungen beredeten. Muratori behauptet, daß die Französische, Spanische und Italiänische Sprache wenig mehr, als verschiedene Modificationen nicht des reinen und zierlichen Lateins, das bei den höhern und gebildeten Ständen der alten Römer gesprochen wurde, sondern eines bäurischen, pöbelhaften Dialekts seien, in dem blos die niederen unwissenden Klassen redeten. Er gibt je-

des, das bestimmt war, die schönsten Gesangcompositionen hervorzubringen, deren sich die Welt rühmen kann.

Nach Conticelli (Eloquenza Toscana) war die erste Italiänische Poesie lyrisch: aber er glaubt, daß die ersten Lieder der Neuern in Sicilien geschrieben wurden, von woher die Kunst, sie zu verfertigen zu den Trouvadours der Provence *), und von da zu den Italiänern kam, zu welchen sie um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts gelangte, einer Zeit, in welcher (nach Crescimbeni) die Italiänische Sprache fast völlig gebildet war. Muratori sagt nicht unwahrscheinlich, die Musik sei im Mittelalter nicht untergegangen. Für seine Meinung erwähnt er aus der Geschichte von Malaspina eine Prozession von Frauen, die auf den Straßen zur Begleitung von Flöten, Trommeln, Cymbeln und andern Instrumenten sangen, aus dem Jahr 1268, als der Fürst Conrad gegen Karl I., König von Sicilien, zu Felde zog. Auch sagt er, die Heidnische Sitte dauerte fort, daß man Weiber (praeficae), bei Leichenbegängnissen zu singen und zu klagen, und bei Hochzeiten der Reichen Epithalamien anzustimmen, miethete. In Toscana und andern Theilen Italiens wurden Schauspieler, Musiker und Sänger, unter dem Namen Giullari oder Giocolari, an den fürstlichen Höfen gehalten, oder pflegten zur Unterhaltung der Gesellschaft oft da zu erscheinen. Ihr Gehalt war ansehnlich; bestand aber nicht blos in Gelde. Kostbare und prächtige Kleider machten häufig einen

doch mit Recht zu, daß im Italiänischen ein reineres Latein sei, als in irgend einer andern neuern Sprache.

*) Petrarca zweifelt, ob die Sicilianer den Provençalen, oder diese jenen, die lyrische Dichtkunst verdankten.

Theil ihrer Belohnung aus. Benvenuto Aliprando, ein alter ländlicher Dichter, beschreibt eine Hochzeit am großen Hofe zu Mantua im Jahr 1340, bei welcher die Musiker mit mancherlei reichen und kostbaren Kleidungen beschenkt wurden: er erzählt auch, daß bei der Vermählung Lionels, des Herzogs von Clarence, Sohnes Eduards des III. von England, mit Violante, der Tochter von Galeazzo Visconti, Herzogs von Meiland, der Bräutigam den dabei aufwartenden Meistersängern und andern Sängern fünfhundert prächtige Kleider *) zum Geschenk machte. Diese Gewohnheit im 14ten Jahrhundert kam nach England, wo sie sich bis zur Errichtung der königlichen Kapelle erhielt.

Die ältesten in Italien aufzufindenden Melodieen, die ursprünglich zu Italiänischen Worten gesetzt sind, befinden sich in einer Sammlung von Laudi Spirituali oder heiligen Gesängen, in einer Handschrift der Magliabecchischen Bibliothek zu Florenz aufbewahrt **).

Diese religiösen Gedichte verbreiteten sich sehr durch ganz Italien. Zu Florenz wurde schon um 1310 ausdrücklich zu dem Vortrage und der Aufführung derselben eine Gesellschaft gebildet. Im Jahre 1485 und bald nachher kamen verschiedene Sammlungen derselben her-

*) Musiker waren immer dem Kleiderstaate ergeben. Virgil spricht von dem wallenden Gewande des Orpheus. Arion sprang, kostbar gekleidet, ins Meer. Antigenides trug ein Saffrangewand und Milesische Sandalen. Selbst zu Petrarca's Zeit zeichneten sich Dichter und Tonkünstler durch ihre Kleidung aus, und Dante soll in der Stola (dem langen Dichtergewande) begraben worden seyn.

**) Pater Menestrier glaubte, daß Hymnen, geistliche Lieder und Mysterien in den Volkssprachen Europa's von den Pilgrimen herrührten, die in das heilige Land zogen.

aus; und im folgenden Jahrhunderte viel mehrere, unter denen sich Producte von Poliziano, Bembo, Lodovico Martelli und andern vorzüglichen Dichtern fanden. Diese geistlichen Lieder waren anfänglich wenig mehr, als Melodieen, und von keinem Baß begleitet, nahmen aber nach und nach eine harmonisirte Form an, und wurden allmählich in zwei, drei und vier Stimmen gesungen. „Es gibt in Florenz (sagt Sansovino, in seinem Commentar über Boccaccio von 1546) verschiedene Schulen von Künstlern und Handwerkern, unter welchen die von Orsanmichole und Santa Maria Novella sind. Jeden Sonnabend nach neun Uhr versammeln sich diese in der Kirche, und singen da fünf oder sechs landi in vier Stimmen; die Worte dazu sind von Lorenzo de Medici, Pulci und Giambellari, und bei jeder laude wechseln sie die Sänger, und enthüllen zum Orgelschall eine Madonna, womit das Fest schließt. Und diese Sänger, welche laudesi heißen, haben einen Vorsänger, den sie ihren Anführer nennen.“

Folgendes ist eine Probe der von den laudesi gesungenen Melodieen:

Alla Trinità beata.




da noi sempre a - do - ra - ta,
Tri - ni - tà glo - ri - a - ta
u - ni - ta me - ra - vi - gliosa.
Tu sei Man - na sa - po -
ro - sa E tut - to de -



Von dem Zustande der weltlichen Musik während dieser dunkeln Periode gibt es nur wenige und dürftige Nachrichten. Aber die Zeit war nicht sehr entfernt, da der Fortschritt der harmonischen Wissenschaft in ihren Gebieten der Leidenschaft und zeitlichen Unterhaltung nicht allein der Geschichte mehr Stoff bieten, sondern sie auch zu einer von der poetischen Stütze unabhängigen Würde erheben sollte. Zufolge der Vervielfältigung der Zeichen für die verschiedene Geltung der Noten, entstand eine Art Composition, die sich fähig zeigte, dem Gehör ein ausnehmendes Vergnügen zu machen, und der Seele eine große Ergetzung zu gewähren, und zwar ohne Hülfe der Verse und der melodischen Articulationen der Menschenstimme. Dennoch fuhr sie fort, ihre Kraft dem Reize der Verse zuzugesellen, und die Sonette Petrarca's verdankten ihrer lieblichen Beihülfe eine Macht über das Herz, welche, ohne den Einfluß des Tons, selbst ihre innere Vortrefflichkeit kaum geltend machen konnte. Es ist sehr zu bedauern, daß keine der Originalmelodieen mehr vorhanden sind, zu welchen diese ausnehmenden Ergießungen der Muse Petrarca's ursprünglich gehörten, nicht weil wir füglich glauben können, daß sie an Schönheit mit der Poesie, welche sie beglei-

teten, wetteiferten *), (denn wahrscheinlich waren sie den Melodieen neuerer Zeit nicht mehr zu vergleichen, als die von Heinrich Lawes zu Milton's Comus gesetzte Musik mit der, welche der verstorbene Dr. Arne zu demselben Drama schrieb), sondern weil sie ein Licht auf den damaligen Zustand der weltlichen Composition geworfen haben würden, dessen sich die Geschichte nunmehr glücklich hätte bedienen können. Einige Schriftsteller haben gesagt, daß unter den schönen Künsten die Tonkunst am letzten in Italien cultivirt worden sei; und ein Schriftsteller, selbst aus dem letzten Jahrhundert, hat sogar behauptet, daß sie in diesem Lande noch jetzt nicht auf richtige Grundsätze gebauet worden sei; und er beklagt, mit Muratori, die Ausartung und das Ver-

*) Poesie und Tonkunst haben nie in einem Lande gleiche Fortschritte mit einander gemacht. Der Hauptgrund davon mag seyn, daß die Musik eine Sprache ist, welche eine Wissenschaft in sich selbst bildet, eine Wissenschaft, die der Studirende erwerben, und wobei er doch in den höhern Regeln der Composition unwissend bleiben kann; da er diese Regeln zu lernen vermag, und sich doch zum Componisten ungeschickt findet. Die Elemente der Poesie sind Worte, deren Sinn Jedermann begreift, während die der Musik Töne sind, mit deren Verhältnissen und Stellungen allein Tonkünstler bekannt sind. Poesie kann nicht genossen werden, ohne verstanden zu werden; aber Musik kann auch den Uneingeweihten erfreuen. Poesie existirt durch ihre eigenen Ideen, die uns durch ein allen Gemüthern gemeinschaftliches Medium mitgetheilt werden; Musik spricht unter einer Anordnung von Gesetzen, die nicht nothwendig dem Zuhörer erklärt werden müssen. Mit einem Wort, die Bedeutung der Stoffe der Poesie wird uns von Stunde zu Stunde eingeprägt, während die Elemente der musikalischen Composition blos durch einen langen Verlauf unermüdlicher Uebung erlangt werden können.

derben der Musik in Italien, und daß sie aufgehört habe, die Natur nachzuahmen, und das Herz zu rühren.

Daß Musik in Stimmen, d. h. figurirter Contrapunkt, und zusammenstimmende Aufführung derselben, im vierzehnten Jahrhundert zu einigem achtbaren Grade der Vervollkommnung gelangt war, scheint aus einer zu Padua, 1549, über die Zeremonieen der Krönung Petrarca's erschienenen Nachricht zu erhellen. Sie meldet, daß in der Procession „zwei Musikchöre, eins für Gesang, und das andere für Instrumente, waren, welche beständig in angenehmer Harmonie abwechselnd sangen und spielten.“ Und in der Chronik von Frankfurt, herausgegeben 1360, wird bemerkt, „daß die Musik durch neue Sänger und eine vorher nicht bekannte figurirte Art Composition bereichert wurde.“ Auch von einem Schriftsteller, der dem Petrarca nur zwei Jahre überlebte, erfahren wir einige interessante Umstände. Der Decamerone Boccaccio's meldet, daß, während der Pest zu Florenz, eins von den Zufluchtsmitteln, die Schrecken dieser furchtbaren Widerwärtigkeit zu mildern, Musikübungen im Gesange und auf Instrumenten waren; ein Mittel, dessen sich wenigstens die angesehenen Einwohner bedienen konnten; denn der Verfasser setzt hinzu, daß alle Damen und Herren nicht nur im Gesange, sondern auch auf Instrumenten geschickt waren. Aber in welchem Umfange wir diese Ausdrücke nehmen sollen, ist zweifelhaft. Wenn wir bedenken, wie einfach und kunstlos die Musik des Mittelalters im Ganzen war, so werden wir schließen müssen, daß zu ihrer Aufführung nicht außerordentliche Fähigkeiten nöthig waren, und es ist der

merkenswerth, daß die Schriftsteller jener Zeiten mit ihrem Lobe der musikalischen Ausführung nicht sehr verschwenderisch sind. Das erste Beispiel von erwähnter Geschicklichkeit, die der Verfasser mit seiner Bewunderung begleitet, befindet sich in dem Leben angesehener Florentiner von Philipp Villani, der um die Mitte des 14ten Jahrhunderts blühte. Indem dieser Biograph von Francesco Cieco spricht, sagt er: „Es gibt viele Florentiner, die sich durch die Tonkunst denkwürdig gemacht haben; aber alle jene der vorigen Zeiten sind von Francesco Cieco weit übertroffen worden, welcher als Kind durch die Blattern das Gesicht verloren hatte. Er war der Sohn Jacopo's, eines Florentiner Malers, von großer Rechtschaffenheit und Einfalt der Sitten; und als er ins Jünglingsalter getreten war, und das Elend der Blindheit zu fühlen anfing, begann er, um das Grausen einer ewigen Nacht zu mildern, auf eine kindische Art zu singen; da er aber reifer ward und immer mehr von der Musik eingenommen wurde, unternahm er mit Ernst das Studium derselben, als einer Kunst, erst indem er singen lernte, und dann indem er sich auf das Spiel der Instrumente, besonders der Orgel, legte, welche er, ohne je die Tasten gesehen zu haben, auf so eine meisterhafte und liebliche Art spielte, daß alle Zuhörer erstaunten. Wirklich wurde seine Vortrefflichkeit bald so einmüthig anerkannt, daß er, nach allgemeinem Beschlusse aller Musiker seiner Zeit, für sein Orgelspiel von dem König von Cyprus und dem Herzog von Venedig, nach der Art eines poetae laureati öffentlich mit dem Lorberkranze zu Venedig beehrt wurde.

Cieco starb 1390, und ist in der Kirche San Lorenzo begraben. So ausgezeichnet Cieco's musikalische Talente waren, so scheinen sie doch denen des berühmten Antonio, mit Beinamen degli Organi, gleich gekommen zu seyn; wenn sie sie nicht übertroffen haben. Von diesem Orgelspieler sagt Christoph Landino in seinem Commentar über Dante: „Wir haben in unsern eigenen Zeiten den berühmten Antonio gesehen und gehört, von dem man bemerken kann, daß, so wie viele Personen aus Cadix, dem erntferntesten Theile Spaniens nach Rom kamen, um den Geschichtschreiber Livius zu sehen; so viele vortreffliche Musiker aus England und den entlegensten Gegenden des Nordens, und über die See, die Alpen und Apeninnen gekommen sind, um Antonio's Spiel zu hören." Aus diesen auffallenden Beispielen der Vortrefflichkeit im Spielen der Orgel möchte es scheinen, daß um diese Zeit dieß edle Instrument viel und sehr allgemein gespielt wurde. Die Talente Cieco's und Antonio's, an sich betrachtet, würden nicht allein beweisen, daß Orgelmusik mit Glück in Italien cultivirt wurde; sondern, wenn wir den Umstand berücksichtigen, daß ihre Talente die Aufmerksamkeit der Tonkünstler von England und den fernsten Gegenden des Nordens auf sich zogen, so müssen wir auch schließen, daß die Orgel gleichfalls in England und den meisten Ländern Europa's beliebt war, und daß folglich gute Organisten einen beträchtlichen Theil der Musiker von Beruf im 14ten Jahrhundert ausmachten.

Aber unter allen zu dieser Zeit gebräuchlichen Instrumenten scheint keines so hoch und so allgemein ge-

schätzt worden zu seyn, als die Harfe. Einer ihrer großen Vorzüge vor der Orgel war ohne Zweifel ihre Tragbarkeit. Die Barden und Meistersänger konnten sie auf ihren Wanderungen mit sich führen, da sie zu dem Zweck dienen konnte, entweder unabhängig vom Gesange, oder zur Begleitung desselben, die Zuhörer zu unterhalten. In Wales, einem Lande, dessen Balladen von sehr hohem Alterthum sind, war die Harfe so sehr beliebt, und die Geschicklichkeit sie zu spielen wurde so hoch geschätzt, daß sie nothwendig zur vollständigen feinen Erziehung gerechnet wurde *). Bei den Sachsen und Dänen stand die Harfe in gleichem Ansehen. Die auf Athelstan's Sieg und auf Edgar's Tod zu ihr gesungenen Lieder, wie auch der Gebrauch, den Alfred's Meisterschaft von diesem Instrument zu machen wußte, sind starke Beweise für ihr Alter und die allgemeine Verbreitung derselben. Diese Vorliebe für sie ist vorzüglich den Barden zuzuschreiben. Sie war nicht nur leicht fortzubringen, sondern hatte auch den wesentlichen Vorzug vor der Flöte und Hoboe, daß, ihr Spiel das Singen der spielenden Person nicht unmöglich machte, mit deren Stimme sich die Harfentöne aufs reizendste verschmelzten.

In Hinsicht der Britischen Harfenspieler haben wir überflüssige Beweise, daß sie lange vor der

*) Die nordischen Jahrbücher sind voll Beispiele von Fürsten und Großen, welche auf der Harfe glänzten. Eustace, Verfasser von Le Brut d'Angleterre oder der Metrischen Geschichte des Brutus, stellt Gabbet, einen der ältesten Englischen Könige, als den geschicktesten Musiker seiner Zeit (auf der Harfe doch wahrscheinlich? A. d. U.) auf.

Eroberung berühmt waren. Das große Englische Lehnbuch (Doomsday-book) erwähnt die von dem ersten Normännischen Souverän seinem Barden erzeigte Huld; und Heinrich der III. gab seinem Hofmeister Richard vierzig Schillinge und ein Faß Wein. Es sei unter Britischen, Sächsischen, Dänischen oder Normännischen Königen, die Einwohner Englands scheinen lange Zeit Freunde der Harfenmusik gewesen zu seyn. Die alten Gedichte wurden an Sonn- und Festtagen zu diesem Instrument gesungen, und die Meistersänger wurden in dem Verhältniß geschätzt, als ihr Spiel auf demselben bewundert wurde. Oft begleiteten sie die Prinzen, welche ihre Kunsttalente werth hielten, und ihre Treue und Anhänglichkeit erfuhren *).

Das ehemals den reisenden Meistersängern bei der Sommermesse zu Chester gewährte Privilegium ist in England nicht unbekannt, weniger aber die besondere Veranlassung dieses Vorrechts. Es geschah 1212 während dieser Messe, daß Randal, ein Graf von Chester, plötzlich von den Walisern in Rhydland oder Rothelan Castle in Flintshire, belagert wurde, als Robert de Lacy, Constabel von Chester, der das bei der Messe versammelte Volk anführte, sie, angefeuert durch den Meistersänger, auf Rhydland marschiren ließ, und

*) Ein Vorfall mit Eduard dem I. beweist die Anhänglichkeit an seinen Gönner, deren ein Meistersänger fähig war. Walter Heming erzählt in seiner Chronik, daß dieser Fürst, bald nach seiner Thronbesteigung, seinen Harfenspieler mit sich in das heilige Land nahm, und dieser, da der König bei Ptolemais verwundet wurde, sein Leben rettete, indem er hinzu sprang, und den Mörder tödtete.

die Entsetzung bewirkte. „Zum Gedächtniß dieser merkwürdigen That," sagt Dugdale, „hat jene berühmte Versammlung der Meistersänger alle Sommermessen regelmäßig fortgedauert, zu welcher Zeit der Erbe von Hugo de Dutton, von verschiedenen Edelleuten begleitet, mit Vortragung seines Wapenschildes durch einen der Haupt-Meistersänger, der auch seinen Oberrock trägt, erst zu dem östlichen Thore der Stadt reitet, und da eine Kundmachung ergehen läßt, daß alle in der Pfalzgrafschaft Chester versammelten Musiker und Meistersänger, während der Zeit der Messe, ungeachtet eines Mißverhaltens, dessen sie sich zu Schulden kommen lassen möchten, persönliche Sicherheit genießen sollen, sobald sie sich nicht von neuem vergehen."

Ein anderes, nicht weniger barbarisches Privilegium meldet Dr. Plot in seiner Geschichte von Staffordshire. Dieß gewährte John of Gaunt, Herzog von Lancaster, bei der Einweihung des ersten Königs der Englischen Meistersänger, auf seinem Schlosse Tutbury, im J. 1381. Unter der Zusammenkunft von Personen, die die Gastfreundschaft der alten Grafen und Herzoge von Lancaster genossen, waren immer eine Menge Musiker. Da oft unter ihnen Streitigkeiten und Beschwerden entstanden, wurde ihnen zur bessern Ordnung ihrer Verhältnisse ein Director unter dem Titel eines Königs bestellt. Diesem musikalischen Monarchen wurde folgender Gnaden- oder Freibrief ertheilt:

„Johann, von Gottes Gnaden, König von Castilien und Leon, Herzog von Lancaster, Allen, die diesen unsern Brief sehen oder hören, unsern Gruß. Kund

und zu wissen sei, wir haben unserm wohlbeliebten Könige der Meistersänger zu unsrer Ehre in Tutbury, wer es ist oder künftig seyn mag, das Recht ertheilt, alle Meistersänger in unserm Dienst und Gebiet zu ergreifen und zu verhaften, welche die ihnen von alten Zeiten zu Tutbury jährlich am Tage von Mariä Himmelfahrt gebührenden Dienste der Meistersängerschaft zu thun sich weigern; und gewähren dem besagten Könige der Meistersänger für seine Zeit Vollmacht, sie verantwortlich zu machen, und sie zu ihren Diensten als Meistersänger, wie ihnen geziemt, und von alten Zeiten her hier gebräuchlich ist, anzuhalten. Zu Zeugniß dessen haben wir diese Urkunde ergehen lassen. Gegeben unter unserm Privatsiegel, auf unserm Schlosse von Tutbury, den 22. August, im 4ten Jahr der Regirung des sehr lieben Königs Richard des Zweiten.

Da die Vergehen häufig, und die Geldstrafen vielleicht bisweilen unverhältnißmäßig waren, so nahmen die Streitigkeiten zwischen den Schuldigen und den Aufsehern so zu, daß man ein Gericht zu Anhörung der Beschwerden nöthig fand. Bei diesem Gericht, das am Morgen nach Mariä Himmelfahrt, den 16ten August, gehalten wurde, hatte der Ehrenbeamte (steward of honour) den Vorsitz. Bei dieser Gelegenheit versammelten sich die Meistersänger von Tutbury sehr feierlich, nachdem sie zuvor im Hause des Landvogts (bailiff of the manor) zusammen gekommen waren, von wo aus sie unter vorausgehender Musik (wobei der König der Meistersänger vom vergangenen Jahre zwischen dem Haushofmeister (steward) und dem Landvogt (bailiff) ging, und vier

unmittelbar unter dem König stehende Beamte mit weissen Stäben im Gefolge hatte) zwei und zwei in die Kirche zogen, wo sie einen angemessenen Vortrag hörten. Aus der Kirche zogen sie in den Schloßsaal. Hier begannen die Zerimonieen mit einem Hört (Oyés), durch einen der Meistersängerbeamten ausgerufen, womit allen Meistersängern in Tutbury Aufmerksamkeit und schuldige Achtung für den Königl. Gerichtshof der Musik anbefohlen wurde. Dann wurde ein Geschwornengericht gewählt, denen der Haushofmeister ihren Auftrag gab, wobei er sie stets an den Ursprung aller Vocal- und Instrumentalmusik, ihr Alterthum, ihre Vortrefflichkeit, und ihre Macht über die Leidenschaften, und an ihren hohen Beruf, zum Preise Gottes zu erschallen, und an die Ehre, zu den schönen Künsten in den Schulen gezählt zu werden, erinnerte. Dann ermahnte er sie, sorgfältig ihren guten Ruf zu bewahren, und zu ihren Beamten in ihrer Kunst geschickte und durch Lebensart und Umgang achtbare Männer zu erwählen. Nach diesem Auftrage zogen sich die Geschwornen zurück, um die Beamten für das folgende Jahr zu wählen, unter denen einer zum König ernannt wurde. Bei ihrer Rückkehr in den Gerichtssaal stellten sie dem Haushofmeister ihren neuen Monarchen vor, der von dem alten Könige einen kleinen weissen Stab als Zeichen des Königlichen Ansehens empfing. Nachher wurden die angebrachten Beschwerden gehört und entschieden; über die Schuldigen verhältnißmässige Geldstrafen verhängt, von denen eine Hälfte an den König und eine an den Haushofmeister kam. Auf diese Zerimonie folgte ein kostbares Mittagsmahl, nach

welchem die Meistersänger herausgingen, einen Stier (anfangs ein Geschenk des Priors von Tutbury, nachher des Grafen von Devonshire) in Empfang zu nehmen, welcher, zur Schande der Zeiten, nachdem ihm die Ohren verschnitten, der Schwanz dicht am Leibe abgehauen, der Leib mit Seife überstrichen, und jedes Nasenloch mit Pfeffer voll geblasen war, vom Prior oder vom Grafen von Devonshire losgelassen wurde, um von den Meistersängern verfolgt und gejagt zu werden; und nachdem er ergriffen war, wurde er aufs Spiel gesetzt und gehätzt *).

Folgendes Stück aus J. S. Smith's Musica antiqua genommen, gibt eine vortheilhafte Probe von den um diese Zeit gesetzten Instrumentalmelodieen.

Tanz-Melodie.

In modernen Notenschriften, mit einem von J. S. Smith beigefügten Baß.



*) Der Verfasser, dessen Nachricht hier im getreuen Auszuge wiedergegeben ist, bemerkt, „daß oft eben so viel Unglück aus dieser Stierjagd erfolgte, als aus dem Jeu de taureau oder dem Stiergefecht zu Valencia, Madrid und an andern Orten Spaniens, woher sich vielleicht das in England übliche Stierrennen herleiten lasse, und hier von Johann von Gaunt eingeführt seyn möge, welcher König von Castilien und Leon, und Herr von Tutbury war; denn warum sollten die Engländer diese Unterhaltung nicht von den Spaniern eben sowohl haben, so wie diese sie von den Römern, und die Römer von den Griechen herleiten?





Eine wichtigere Periode der Englischen Poesie und Musik zeigt sich vielleicht dem Forscher der Fortschritte Englands in den schönen Künsten nicht, als die des letztern Theils vom vierzehnten Jahrhunderte, in welchem

Chaucers Genie sich entwickelte. Auf diesen Dichter werden seine Werke immer die beste Lobrede bleiben, und ihn unendlich höher an Vortrefflichkeit stellen, als seine Zeitgenossen, Gower, Lydgate und Occleve, während seine steten Anspielungen auf die Reize der Vocal- und Instrumentalmusik die Macht beweisen, welche sie damals auf das Gehör und das Herz ausübte. Da er in seiner Erzählung, „der Hahn und der Fuchs,“ von seinem Helden, Chaunticlere, spricht, sagt er:

Seine Stimme war fröhlicher, als die fröhliche Orgel
An Feiertagen in der Kirche.

Hieraus läßt sich schließen, daß zu des Dichters Zeit Orgeln zur Verschönerung des Kirchendienstes sehr im Gebrauch waren, eine Meinung, die auch durch die Geschichte der Cäcilia in seiner Nonne's Tale bestätigt wird, wo er sagt:

Und während Orgeln machten Melodie,
Sang so zu Gott nur für ihr Bestes sie.

And while that organs maden melodie;
To God alone thus in her hert sung she: *)

*) In Hinsicht der Cäcilia, als einer Tonkünstlerin oder Beschützerin der Tonkunst, gab sich Dr. Burney viel Mühe, etwas mehr zu entdecken, als was allgemein bekannt ist; allein er konnte über diesen Punkt nichts gewisses oder befriedigendes erlangen. „Weder in Chaucer, noch in einer von den historischen oder Legendenberichten über diese Heilige,“ sagt er, „die ich zu Rathe ziehen konnte, findet sich Etwas, das die religiöse Verehrung rechtfertigen könnte, welche die Geweihten der Tonkunst ihr so lange gewidmet haben; auch ist es nicht leicht zu entdecken, woher sie entstanden ist. Chaucer's Bericht ist fast wörtlich aus dem Leben der heiligen Cäcilia in Legenda Aurea von Jacobus

Keine Englische mehrstimmige Musik aus einer so entfernten Periode, als Chaucer's Zeit ist, ist noch vorhanden *): aber gewisse Stellen in seinen Gedichten scheinen zu beweisen, daß zu seiner Zeit vollstimmige Kirchengesänge (full services) nicht ungewöhlich wa-

Jannensis übersetzt. Beda in seiner Kirchengeschichte erwähnt ihre Kirche zu Rom, als den Platz, wo Wilbrord im Jahr 696 zum Papst ordinirt wurde, und in seiner Martyrologie sagt er, daß ihr bestimmter Bräutigam Valerian und sein Bruder Tiburtius zur Zeit des Kaisers Alexander Severus das Martyrthum erduldeten. Mabillon hat bewiesen, daß das Fest dieser Heiligen in Frankreich vor der Zeit Karls des Großen durch ein Gallicanisches Meßbuch gefeiert wurde, welches er herausgegeben hat, und welches vor Einführung des Gregorischen Gesangs in diesem Lande in Gebrauch gewesen seyn muß. Fortunatus von Poictiers, der älteste Schriftsteller, der von ihr spricht, sagt, daß sie in Sicilien starb oder vielmehr das Martyrthum erduldete." Während des Pontificats von Clemens dem VIII. war ein feierliches Fest zu Rom wegen Entdeckung des Leichnams der h. Cäcilia unter den Reliquien, an welchen diese Gegend reich ist. Von den dabei beobachteten Zerimonieen hat Cardinal Baronius als Augenzeuge eine ausführliche Nachricht gegeben.

*) Wirklich ist alle Englische weltliche Musik, die vor Anfange des funfzehnten Jahrhunderts geschrieben wurde, verloren gegangen. Stowe sammelte viele Balladen, die Chaucer's Namen trugen, und John Shirley machte eine starke Sammlung Gesänge von Chaucer, Gower, Lydgate u. a., die noch vorhanden sind; aber nicht eine der Melodieen, zu denen sie gesungen wurden, ist irgendwo aufbehalten. Dieß ist zu bedauern; denn obgleich die Englischen frühern Dichter das Vergnügen zu erkennen geben, das ihnen die Melodieen ihrer Zeit gewährten, und selten eine Gelegenheit vorbeilassen, ihre Wirkungen zu beschreiben, so würde doch ein einziges Beispiel ihrer Volksmelodieen, oder ihres Contrapunkts, uns eine klarere Idee von ihren Ansprüchen auf Bewunderung verschaffen, als aus einer wörtlichen Beschreibung zu erlangen ist.

ren. In seinem Traum sagt er, bei Schilderung eines Concerts von Vögeln:

> And everiche song in his wise
> The most sweete and solemn servise,
> By note, that evir man I trowe,
> Had herde, for some of 'hem songe low,
> Some high, and all of no accorde.

> Und jeder sang in seiner Weise
> Den liebsten und feierlichsten Preis,
> in Noten, die wohl Jedermann vernehmen
> gekonnt; denn manche sangen tief,
> und andre hoch, und all' in Harmonie.

Es ist ein sonderbarer von Thomá de Elmham bemerkter Umstand, daß bei der Krönung Heinrich des V. die einzigen Instrumente Harfen waren, deren Anzahl jedoch, wie der Geschichtschreiber sagt, ungeheuer war. Als dieser Fürst, nach der Schlacht von Agincourt, in London einzog, waren, unter andern Anstalten zur Feier dieses Sieges, Kinder auf kleine dazu errichtete Thürme gestellt, welche seine Thaten besangen; er hatte aber so wenig Geschmack an dieser Schmeichelei, daß er durch ein förmliches Edict deren Wiederholung verbot. Einer dieser Gesänge oder einer, der bald nach der Schlacht geschrieben worden, ist in der Pepysischen Sammlung im Magdalenencollegium zu Cambridge aufbewahrt *). Das Original ist auf Pergament in Gregorischen Noten geschrieben. Dr. Burney machte eine Reise nach Cambridge, um es zu sehen, und erzählt, daß er es so schlecht geschrieben fand,

*) Dieser Gesang ist in die Reliques of Ancient Poetry eingeschaltet worden.

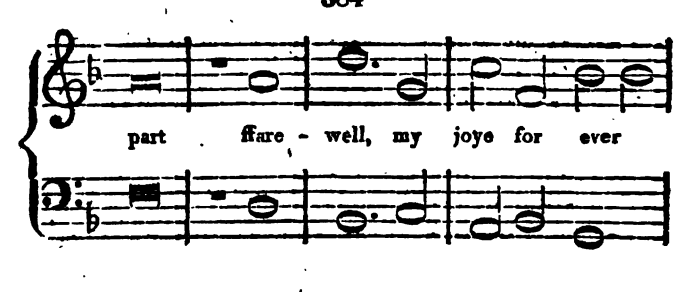
daß es ihm sehr schwer ward, es auf neuere Noten zu bringen.

Die zwei folgenden Lieder, beide im 15ten Jahrhundert verfertigt, werden, um eine Idee vom Stil der weltlichen Gesangcomposition in England um jene Zeit zu erhalten, ziemlich befriedigend gefunden werden.

Lied.

Aus dem 15ten Jahrhundert. Aufbewahrt im Britischen Museum. Die Melodie aus dem Tenorschlüssel übergetragen. — Der Baß von J. S. Smith.







2.

Oft to me wyth her goodly face
  She was wont to cast her eye,
And no absence to me in place,
  Alas! for woo I dye, I dye.

3.

I was wont hir to beholde,
  And takyn in armys twayne,
And now with syghes many fold,
  Ffarewell my joye and welcome payne.

4.

A methynke that I schud yete
  As wolde to Gode that I myght.
There myght no joyes compare with hyt
  Unto my hart to make it lyght.

Englisches Jagdlied,

componirt um 1470 von John Cole.





So fest erhielt sich die Musik der Meistersänger die Liebe und Gunst des Volks, daß selbst die stürmische und unglückliche Regirung Heinrichs des VI. ihnen keinen Nachtheil brachte, sondern sie oft besser bezahlt wurden, als die Geistlichkeit *). Dieß ist wenigstens zuversichtlich behauptet worden; und diese Meinung erhält einige Unterstützung von der Thatsache, daß im Jahr 1430 bei dem Jahrsfest der Brüderschaft des heil. Kreuzes zu Abingdon in Berkshire zwölf Priester jeder nur vier Pence (Stüber) für das Singen eines Trauerliedes erhielten, während eben so viel Meistersänger verschiedene Male mit zwei Schilling und vier Pence, außer ihrer Beköstigung und dem Futter für ihre Pferde, be-

*) Die Geistlichen waren indeß um diese Zeit alle unverheirathet, und als Mitglieder irgend einer Brüderschaft fast allgemein nicht blos mit einer Wohnung, sondern auch mit einem regelmäßigen Tisch, versehen.

lohnt wurden. Und die Geschichte der Englischen Poesie (hist. of Engl. poetry) meldet, „daß im Jahr 1441 acht Priester aus Coventry gedungen wurden, ein jährliches Todtenamt in der Kirche der benachbarten Priorei von Mastoke zu halten; so wie auch sechs Meistersänger, mimi genannt, die zu dem Etablissement des Lord Clinton (welcher in dem angränzenden Schlosse von Mastoke wohnte) gehörten, um, während der den Mönchen bei dieser Jahresfeier gewährten außerordentlichen Bewirthung, im Saale des Klosters zu singen und auf der Harfe zu spielen. Zwei Schillinge wurden den Priestern, und vier den Meistersängern gegeben; und die letztern sollen in der camera picta oder dem gemahlten Zimmer des Klosters mit dem Unterprior zu Abend gespeißt haben, bei welcher Gelegenheit der Herr acht starke Wachskerzen hergab. Daß die den Priestern, selbst wenn sie gelehrt waren, für ihre Mühe bewilligten Vergütungen in demselben Zeitalter der Frömmigkeit äußerst kärglich waren, läßt sich aus andern Ausgaben dieser Priorei schließen. In demselben Jahre gibt der Prior einem Doctor praedicans, oder einem reisenden Doctor der Theologie von einem der Bettelorden, welche herumziehen, um in den Andachtshäusern zu predigen, nur sechs Pence.

Hieraus würde erhellen, daß die Musik der Meistersänger nicht allein von den Laien im weiten Verstande hoch geschätzt, sondern auch von Geistlichen als nützlich betrachtet wurde, weil, so bald die Kirche je mit ihren Vorräthen verschwenderisch gewesen ist, irgend ein wesentlicher Grund ihrer Freigebigkeit zur Entschuldigung

gedient hat. Der Werth der Musik für die Religion um diese Zeit wird noch mehr einleuchten, wenn wir die allgemein herrschende Unwissenheit betrachten, und bedenken, daß die Verschönerungen des Gottesdienstes besser verstanden zu werden, und selbst aus diesem Grunde schon mehr genossen zu werden pflegten, als die wörtlichen Formulare oder die mystischen Auslegungen der Schulgeistlichen. Um diese Zeit fing der Kirchendienst in jedem Lande an, mehr von der Pracht anzunehmen, die er nachher zeigte. Die Chöre wurden besser mit Priestersängern oder Vorsängern besetzt, und die Orgel wurde nicht nur sehr allgemein gebraucht, sondern auch in ihrer Beschaffenheit vervollkommnet, und öffnete den Talenten und Einsichten des Spielers einen neuen Wirkungskreis. Mit einem Worte, die Musik, welche sich über den Charakter einer fast unbedeutenden Gehülfin der religiösen Zerimonie, wie sie anfangs gewesen war, erhob, ward nun unentbehrlich zur Feierlichkeit und Würde der öffentlichen Gottesverehrung, und wurde von der Priesterschaft geehrt und belohnt, weil sie dem geistlichen Berufe große und wichtige Dienste leistete.

Siebzehntes Kapitel.

Zustand der Musik seit der Zeit des ersten Doctors der Musik, Hambois, bis auf die Erfindung des Drucks.

Bisher hatten wir gesehen, wie die Musik von der Kirche Aufmunterung, und von den Großen und Reichen sowohl, als von dem Volke überhaupt, Bewunderung und ehrenvolle Anerkennung empfing; nun werden wir

sie, in neuen Ruhm gekleidet, förmlich ihren Rang unter den schönen Künsten einnehmen sehen, indem die Lehrer derselben auf unsern großen National-Pflanzschulen der Wissenschaften eine der höhern Würden erhalten. Es ist wahr, daß, wie wir zuvor bemerkten, die Musik im Mittelalter als eine der sieben gelehrten Künste betrachtet worden war; aber noch verlieh sie denen, die sie studirt hatten, keine eigene Würde; und es ist, wie Dr. Burney passend bemerkt, sonderbar, daß unter den sieben freien Künsten oder Wissenschaften (Grammatik, Rhetorik, Logik, Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie), unter denen sie selbst eine ausmachte, die Musik in England die einzige seyn sollte, welche auch einen auszeichnenden Titel gewährte.

Nach dem ursprünglichen Zweck der Stiftung war die Austheilung musikalischer Grade oder Würden auf speculative (wissenschaftliche) Candidaten beschränkt; d. h. die Gelehrten der Akustik in Beziehung auf die Lehren der Harmonie und die Verhältnisse der tiefen und hohen Töne, und auf die Fähigkeit, gewisse Bücher im Boethius zu lesen und auszulegen, hatten Ansprüche, den Grad entweder eines Baccalaureus oder eines Doctors der Musik zu erhalten. Aber Statuten nach liberaleren Grundsätzen haben zu Oxford Erfordernisse, die zur Composition und praktischen Musik ohne Nutzen sind, entbehrlich gemacht; und jetzt gelangt man daselbst unter folgenden Bedingungen zu den akademischen Würden. Ehe ein der Tonkunst Beflissener ein Candidat des Baccalaureats wird, muß er sieben Jahre auf das Studium und die Ausübung der Tonkunst verwandt haben; und

vor seinem Gesuch um diesen Grad muß er einen Gesang oder ein Anthem in fünf Stimmen componiren, und öffentlich mit Vocal- und Instrumentalmusik in der Musikschule aufführen. Um vom Baccalaureus zum Doctorgrade zu steigen, muß er, nach Erlangung des Baccalaureats, fünf Jahre studirt haben, und einen Gesang oder ein Anthem in sechs oder acht Stimmen setzen, und denselben öffentlich „tam vocibus quam instrumentis etiam musicis" aufführen.

Man hat mit allem Anschein von Richtigkeit behauptet, daß die Würde eines Doctors der Musik zuerst im Jahre 1463 ertheilt worden ist, als John Hambois, von dem wir eben sprechen werden, den Titel eines solchen erhielt. Niemand, den die Ehre der Kunst interessirt, wird eine Epoche gleichgiltig betrachten, welche den Tonsetzer mit dem Gelehrten und dem für Literatur und allgemeine Wissenschaft rühmlich thätigen Genie in gleichen Rang erhob. Die folgende kurze Schilderung des Fortschrittes der Musik zwischen dem Jahr 1300 und der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, welche erklärt, wie die Musik zu dieser Auszeichnung berechtigt wurde, wird daher nicht uninteressant seyn.

Die Unterscheidung zwischen den freien und den mechanischen Künsten reicht wenigstens schon ins vierte Jahrhundert hinauf. Aber auf welche barbarische Art die Wissenschaften gelehrt wurden, beweist hinlänglich die Abhandlung über dieselben von dem berühmten Alcuin, dem Lehrer Karls des Großen. In den meisten Schulen gingen die öffentlichen Lehrer nicht über Grammatik,

Rhetorik und Logik hinaus; nur wenige ließen sich auf Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie ein, und nahmen dann das Studium des Kassiodorus und Boethius vor. Dieß zeigt uns der den Musikbeflissenen vorgeschriebene Plan. Ganz unwissend in der Sprache, in welcher die Regeln der Harmonie ursprünglich vorgetragen wurden, blos fähig, sie durch das Mittel einer Lateinischen Uebersetzung kennen zu lernen, studirte er den Marcianus Capella, Makrobius, Kassiodorus, Boethius, Guido Aretinus und andere Schriftsteller über die Töne und über den Cantus mensurabilis; und dieser Gattung musikalischer Gelehrsamkeit wurde die Ehre eines Gradus gewährt, und selbst dieser Gattung nur von den Universitäten zu Oxford und Cambridge. Dieser Ehrengrad wurde aber namentlich der Musik gewährt. Es war daher blos nöthig, den Statuten die neue Form zu geben, welche der Leser gesehen hat, um diese Auszeichnung von den Anhängern trockener Speculation auf diejenigen überzutragen, welche in harmonischen Verknüpfungen und Entwickelungen gelehrt waren, und deren Genie den verkörperten Tönen Leben mittheilt, und sie die Seele erheben und das Herz interessiren lehret.

Unter den Musikern dieser Gattung war Johann Hambois. Er soll (nach Bayle) ein Mann von großer Gelehrsamkeit gewesen seyn; und verschiedene Schriftsteller sprechen von ihm, als von einem Mann, der in allen Künsten unterrichtet war, wiewohl sie zugeben, daß unter seinen mannichfaltigen Studien die Tonkunst obenan stand. Seine Kenntniß in der Harmonie, und seine

Geschicklichkeit in der Bildung der Consonanzen, und in der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, übertraf Alles, dessen sich ein Musiker seiner Zeit rühmen konnte. Er schrieb in Lateinischer Sprache verschiedene Abhandlungen, unter welchen eine Summum Artis Musices, und eine andere Cantionum Artificialium diversi generis betitelt war.

Um welche bestimmte Zeit Hambois sein Diplom erhielt, und ob er ein Mitglied von Oxford oder Cambridge war, ist nicht zur Gewißheit gekommen. Aber da er der Erste war, dem der Titel Doctor in Music ertheilt wurde, und akademische Grade sich allein bis zum Jahr 1463 hinauf verfolgen lassen, als Heinrich Habengton zum Baccalaureat der Musik zu Cambridge gelangte, und Thomas Saintwix, Doctor der Musik, Lehrer des Königlichen Collegiums (Master of Kings College) an derselben Universität ward, so ist es wahrscheinlich, daß die Aufnahme Hambois's nur ein wenig früher Statt fand. Es ist wirklich keine übertriebene Meinung, zu vermuthen, daß seine außerordentlichen Verdienste der Stiftung musikalischer Würden die Entstehung gegeben haben, und daß er nicht allein der Erste war, welchem irgend eine akademische Auszeichnung ertheilt wurde, sondern diejenige Person, deren Gelehrsamkeit und Geschicklichkeit zu Ehren musikalische Auszeichnnngen gestiftet wurden.

Hambois blühte, wie man meldet, um das Jahr 1470; aber Wood führt in seinen Fasti keine Namen von Musikern an, welche die Universität von Oxford unter ihre graduirten Personen vor dem 16ten Jahrhundert

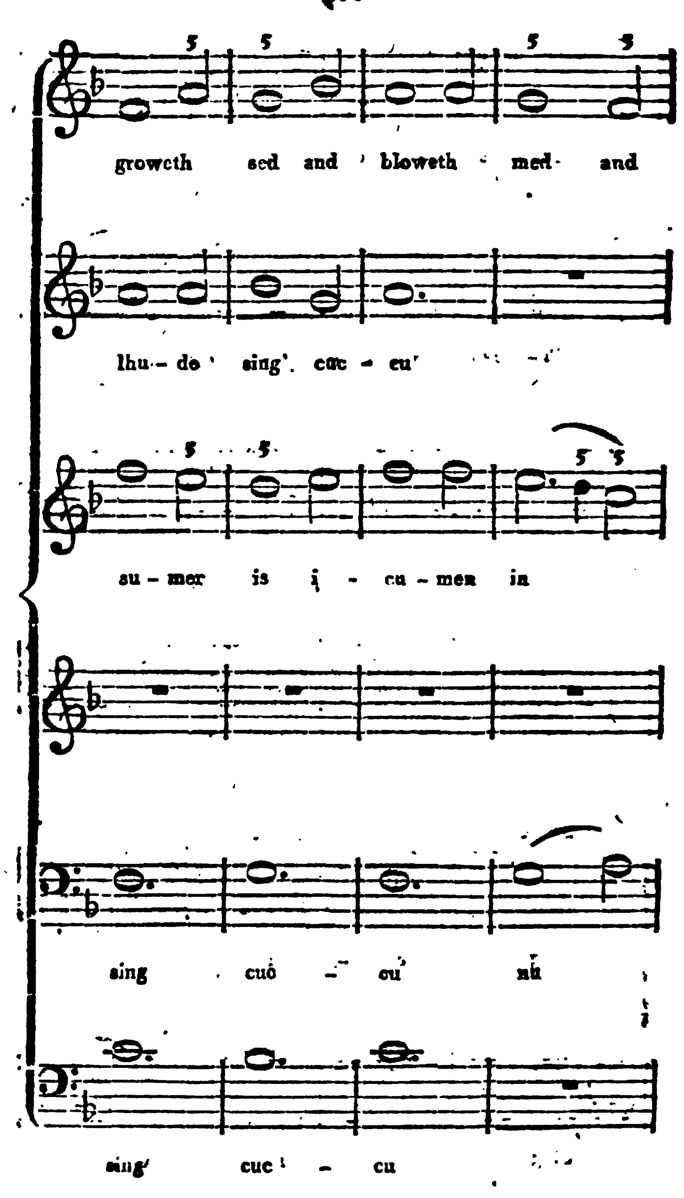
eintrug, obgleich einige Zeit vor diesem Datum Cambridge verschiedene ernannte. Um Hamboi's Zeit nahm die musikalische Composition eine Regelmäßigkeit der Anordnung in ihrer Melodie, eine geschickte Behandlung ihrer Harmonie, und eine erfindungsreiche Manier in den Nachahmungen und Antworten ihrer Stimmen an, welche einen sehr beträchtlichen Fortschritt in der Kunst des Contrapunkts bewiesen. Dr. Burney hat dem Publikum eine Production ungefähr aus dieser Zeit mitgetheilt, die er im Brittischen Museum fand, und deren Verdienste den Zustand der musikalischen Harmonie-Bildung im funfzehnten Jahrhundert bezeugen, und beweisen, daß, obgleich die Gesetze der Composition, so wie man sie jetzt versteht, damals noch nicht völlig erkannt, oder zu oft verabsäumt wurden, doch Licht über die Kunst ausströmte; ein Licht, das begonnen hatte, das vergangene Chaos blos zu stellen, und einen Wunsch nach derjenigen Ordnung und Schönheit zu erregen, welche durch das gebildete Genie hervorgerufen zu werden im Begriff waren. Die Production, die ich meine, ist ein beschreibender Gesang; ihr Gegenstand, die Annäherung des Sommers. Die Partitur begreift sechs reale Stimmen. Die obern vier bilden einen Kanon für mehrere Stimmen, im Einklange; die zwei unter denselben sind frei, und abwechselnd angebracht, mit den nämlichen Noten in einer Art von Bordone (drone or burden), deren jeder der Verfasser den Namen Pes (Fuß) gibt.

Kanon,

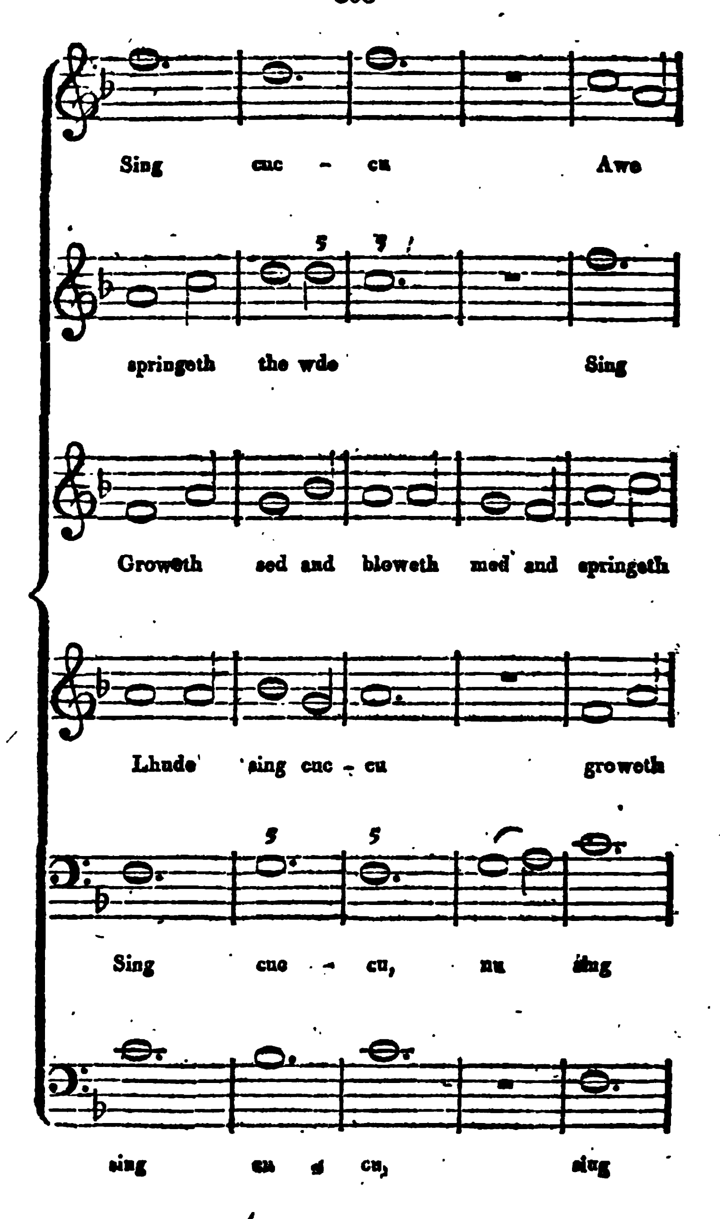
aus einer alten Handschrift im Brittischen Museum.




Lhu - de sing cuc - cu -
Su - mer is i - cu - men in
Sing cuc - cu
Sing cuc - cu nu


growcth sed and bloweth med and
lhu - de sing cuc - cu
su - mer is i - cu - men in
sing cuc - cu nu
sing cuc - cu


springeth the wde nu.
groweth sed and boweth med and
lhu - de sing cuc - cuc.
sumer is i - cumen in
sing cuc - su.
sing cuc - cu nu


Sing cuc - cu Awe
springeth the wde Sing
Groweth sed and bloweth med and springeth
Lhude sing cuc - cu groweth
Sing cuc - cu, nu sing
sing cu - cu, sing


bleteth after lomb thout af - ter cal - ve
cuc - cu. A - we bleteth
the wde nu. Sing cuc
sed and bloweth med and springeth wde
cuc - cu, sing cuc
cuc - cu. nu, sing cuc -

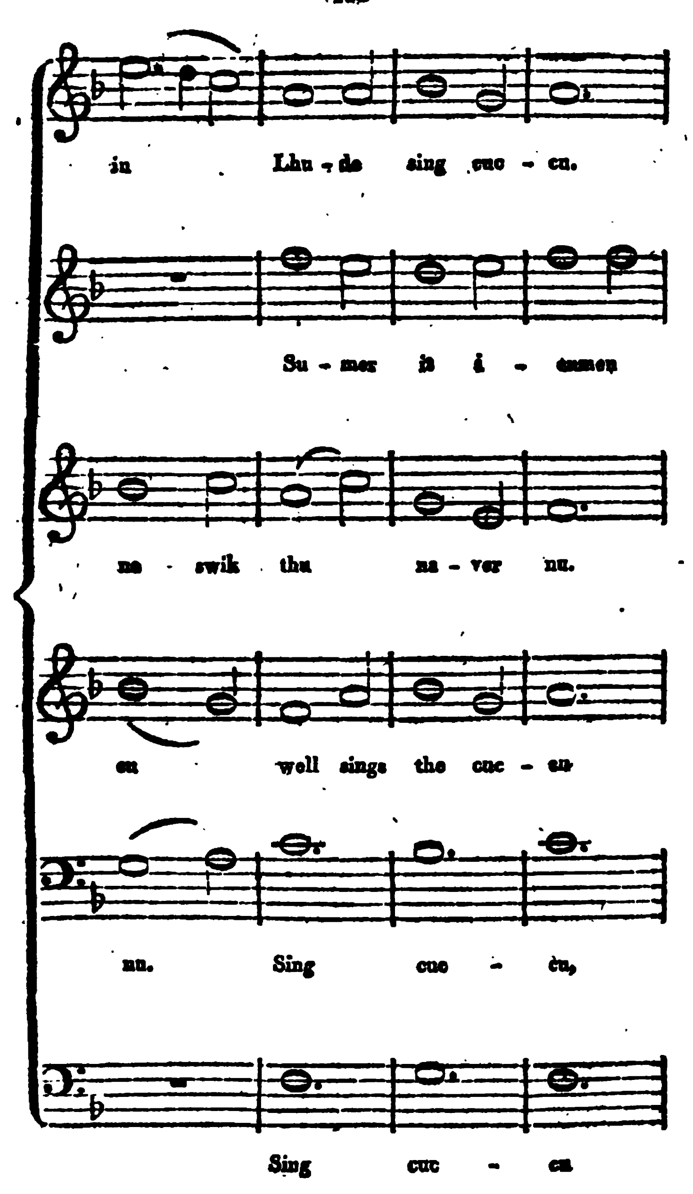

cu. Bulluc sterteth, bucke
after lomb lhouth after cal - ve cu.
cu. A - wo bletcth af - ter
nu. Sing cuc - cu
cu nu. Sing cuc - cu
nu. Sing cuc - cu


verteth murie sing cuc - cu
Bulluc sterteth bucke verteth
lomb lhouth af - ter cal - ve cu
A - we bleteth af - ter lomb lhouth
Sing cuc - cu nu
nu Sing cuc - - cu

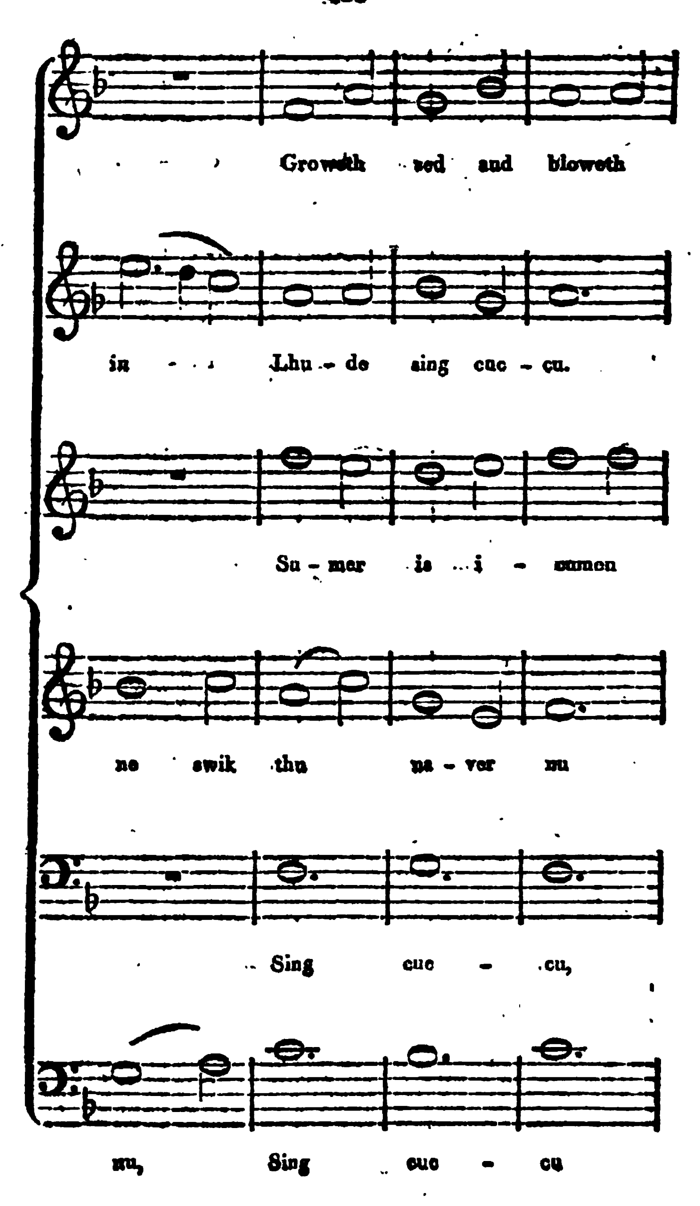

cuc - cu, cuc - cu woll sings
murie sing cuc - cu, cuc -
Bulluc sterteth bucke verteth murie
af - ter cal - ve cu Bulluc
Sing cuc - cu, Sing
Sing cuc - cu uu, Sing


the cuc - cu ne swik thu na - ver
nu, cuc - cu, well singe sing thu
sing cuc - cu, cuc - cu,
sterteth Bucke verteth murie sing cuc -
cuc - cu nu, sing cu -
cuc - cu, sing cu -


nu. Sumer is i - cumen
cuccu ne swik thu na-ver nu
cuc - cu well sings the cuc - cu
cu, cuc - cu, cuc -
cu, sing cuc - cu
cu nu, sing cuc - cu,



in Lhu - de sing cuc - cu.
Su - mer is i - cumen
ne swik thu na - ver nu.
cu well sings the cuc - cu
nu. Sing cuc - cu,
Sing cuc - cu


Growsth sed and bloweth
in Lhu - de sing cuc - cu.
Su - mer is i - cumen
ne swik thu na - ver nu
Sing cuc - cu,
nu, Sing cuc - cu



*) Der eigentliche Text zu diesem Kanon scheint folgender zu seyn:

An fehlerhaften Quinten- und Octavengängen fehlt es in dieser Composition nicht, wie durch die beigefügten Ziffern angedeutet ist, um dem Leser zu zeigen, wie wenig das Verbot aufeinander folgender vollkommener Consonanzen in gleicher Bewegung von den geschicktesten Tonsetzern des funfzehnten Jahrhunderts beobachtet wurde; ich sage von den geschicktesten: weil dieses Probestück der harmonischen Structur (das erste Beispiel vom Contrapunkt in sechs Stimmen) mit allen seinen Mängeln jedes aus derselben frühen Periode vorhandene sehr weit übertrifft. Es ist munter, pastoralmäßig und einfach; doch zeigt es viel Ueberlegung, so viel freilich, daß wir uns wundern müssen, daß die eigentliche Nachahmung der Noten des Kukuks der Aufmerksamkeit des Componisten so ganz entgehen konnte; ein so bekannter

Summer is a-coming in,
  Loud sing cuckoo.
Groweth seed, and bloweth mead,
  And springeth the wood new.
Ewe bleateth after lamb;
  Loweth after calf cow;
Bullock starteth, buckè verteth:
  Merry sing cuckoo,
Nor cease thou ever now.

Teutsch ungefähr:

Sommer kommet nun herein,
  Laut ruft Kukuk.
Wächset Saat und blühet Flur,
  Und frisch grünt der Hain.
Nach dem Lamme blökt das Schaaf,
  Kuh brüllt nach dem Kalb,
Stier erhebt sich, Böcke springen,
  Fröhlich ruft Kukuk.
Nun rufe du nur fort.

Vortheil, der von allen folgenden Tonsetzern, es sich für den Gesang oder für Instrumente, sobald der Stoff dazu Gelegenheit bot, nicht unbenutzt geblieben ist. Man sehe die Madrigale von Walker und Bennet, die Concerte von Vivaldi, Händel und Lampe, und Dr. Arne's: „When daisies pied and violets blue“ in „As you like it.“

Der obige Kanon würde die Voraussetzung bestätigen, daß Gesangscomposition in mehrern Stimmen im funfzehnten Jahrhundert sehr studirt, und daß folglich Viel darin geschrieben wurde: aber entweder aus Mangel an Genies, oder aus Nachlässigkeit der folgenden Zeiten, das Hinterlassene aufzubewahren, ist so wenig Musik aus jener Periode auf uns gekommen, daß es unmöglich ist, zu bestimmen, mit welchem Erfolge die Kunst der Gesangs- oder Instrumentalcomposition damals betrieben worden ist. Was die Instrumentalmusik betrifft, so ist es, bei der Aufmunterung, welche die Meistersänger fanden, wahrscheinlich, daß wenigstens diejenige Gattung, die zu ihrem Fache gehörte, zu einiger Auszeichnung gelangte. Es liegt kaum in der Natur der Dinge, daß Instrumentalmelodieen in den Sälen der Fürsten und Edelleute, und in den Hauptklöstern, wo Meistersänger gewöhnlich gehalten wurden, und wo sie einen regelmäßigen Gehalt *) bekamen, sollten beständig aufgeführt worden seyn, und nicht selbst bei gemei-

*) Der Harfenist Jeffery, schon unter Heinrich II., empfing ein Jahrgehalt von der Benedictiner Abtei zu Hide bei Winchester; und mehrere Abteien in Wales hielten einen Barden.

den Dilettanten manchen angenehmen neuen Erfindungen die Entstehung gegeben haben.

Ob aber gleich die Meistersänger unter allen Ständen der Gesellschaft eine beträchtliche Achtung genossen, so erlangten sie doch erst bis zur Regirung Eduard's des Vierten die gegründete Würde und den Bestand einer Art von Zunft. Dieser Fürst ertheilte durch seinen Patentbrief vom 24sten April 1469 „für sich und seine Erben dem Walter Haliday, Marshall, John Cuff, und Rob. Marshall, Thom. Grove, Thom. Cotthorne, Wil. Clifft, Wil. Christian und Wil. Eynesham, den Meistersängern dieses Königs, das Recht, daß sie in der That und dem Namen nach ein Corps und eine Gemeinheit, fortdauern und rechtsfähig seyn, und stets Erbfolge haben sollten; und daß sowohl diejenigen Meistersänger dieses Königs und seiner Erben, welche damals lebten, als auch die nachherigen, nach ihrem Belieben sich aus ihrer Mitte einen Marschall wählen und ernennen sollten, der geschickt wäre, auf Lebenszeit dieß Amt zu verwalten, wie auch zwei Aufseher oder Verwalter alljährlich, die besagte Brüderschaft und Gilde zu regiren ꝛc." *).

In einem seltenen Buche, Liber Niger Domus

*) Um ein Jahrhundert früher wurde den Französischen Meistersängern ein Privilegium ertheilt, wodurch sie in ein Corps vereinigt wurden, und einen König als Oberhaupt erhielten. Die Urkunde Eduards des IV. ist in Rymer's Foedera aufbewahrt; und als Karl der I. im eilften Regirungsjahr denen, die die musikalische Kunst und Wissenschaft berufsmäßig trieben, ein neues Patent verlieh, war seine Form auf das von Eduard gegründet.

Regis, von Bateman herausgegeben, wird eine andere merkwürdige Anordnung der Meistersängerschaft erwähnt, und die häusliche Einrichtung dieses Monarchen geschildert, mit Inbegriff der in seinem Dienste, sowohl zur häuslichen Unterhaltung als für seine Kapelle, angestellten Musiker. Die hier anzuführende Verordnung war offenbar der Ursprung der gegenwärtigen musikalischen Anstalten der Königlichen Kapelle und des Musikcorps des Königs (King's band). Sie befaßt das ganze Detail der verschiedenen Aemter und Belohnungen der Musiker, und ist ein merkwürdiges Actenstück aus der damaligen Zeit.

„Dreizehn Meistersänger, darunter ein Zepterträger, welcher sie alle Festtage in ihren Stationen zum Blasen und Pfeifen, um die Officianten zur Bereitschaft bei des Königs Mahlzeiten aufzurufen, und um in ihren Diensten bereit und pünktlich zu seyn, dirigirt; und alle diese sitzen in dem Saale beisammen, wovon einige Trompeten, und einige Schalmeien und kleine Pfeifen blasen, und Andre fremde Männer sind, die an den fünf Festen des Jahrs an diesen Hof kommen, und dann ihre Belohnung zum Unterhalt auf vier Halfpence täglich erhalten, je nachdem sie am Hofe gegenwärtig gewesen, und um dann noch den nächsten Morgen nach dem Feste zu bleiben, außer ihren andern jährlichen Pensionen aus des Königs Schatzkammer, und Kleidung nebst dem Haushalt, Winter und Sommer für jeden 20 s. Und sie erhalten Abends Alle unter einander 4 Galonen Bier, und für den Winter 3 Wachslichter, 6 Pechfackeln, 4 breite Holzscheite, hinlängliche Wohnung durch den Fou-

rier für sie, wie auch Raum für ihre Pferde; Nachts bei Hofe. Auch haben sie am Hofe 2 Diener, ihre Trompeten, Pfeifen und andre Instrumente, und Fackeln in Winternächten, während sie blasen, zu tragen. Und immer sollen zwei von diesen Personen gegen Belohnung von 4 Halbpence täglich am Hofe bleiben, um des Königs Ausreiten den Hofleuten kund zu thun, damit dieselben, auf ihren Trompetenschall, desto schneller folgen. Wenn einer dieser zwei Meistersänger am Hofe zur Ader liegt, erhält er zwei Laib Brodt, zwei Schüsseln großes Fleisch, eine Galone Bier. Sie haben zu keiner Zeit Theil an dem Solde, der den Haustruppen (household) gegeben wird. Auch wenn es dem König gefällt, 2 Meistersänger fortwährend am Hofe zu haben, so sollen sie nicht so dreust seyn, Belohnungen zu fordern."

„Ein Wächter, der des Nachts von Michael bis zu Fastnacht die Wache innerhalb des Hofes viermal bläst, in Sommernächten dreimal, und an jeder Zimmerthüre und Amtswohnung, aus Furcht vor Dieben und Räubern, die Runde hält. Er speist im Saale mit den Meistersängern, und bekommt Livree, Abends ein Laib Brod, eine Galone Bier, und für Sommernächte zwei Pechkerzen, ein Gefäß (bushel) Kohlen; täglich, so lange er am Hofe ist, zu seinem Solde 4 Halfpence oder auch 3 Pence nach Bedünken der Haushofmeister und Schatzmeister, und zwar nach seiner Ankunft und beim Fortgehen; auch Kleidung mit den Haushofbedienten oder Meistersängern nach dem Solde, den er erhält; und wenn er krank ist, bekommt er zwei Laib Brod, 2 Ge-

wichte großes Fleisch, eine Galone Bier. Auch theilt er mit den Haustruppen gewöhnliche Geschenke." —

„Acht Kapellknaben werden aus der Königl. Privatkasse mit Allem versorgt, was zu ihrer Ausstattung gehört, nach Ermessen des Dechanten, oder des Singemeisters, der sie zu unterrichten hat, welcher Lehrer durch den Dechanten ernannt, und aus dem Corps der Kapelle sowohl für den Gesang, als für Orgeln und andere Instrumente gewählt wird. Diese Knaben essen täglich im Saale an der Kapelltafel, nächst den Bedienten der Sakristei (yeomane of vestery), erhalten täglich zum Frühstück und alle Abend 2 Laib, 1 Schüssel großes Fleisch, 2 Galonen Bier; und für den Winter 4 Pechkerzen, und Streue für ihre Wachbetten u. s. w. — Und wenn eins dieser Kinder das 18te Jahr erreicht und ihre Stimmen sich ändern, und sie in dieser Kapelle, da die Anzahl voll ist, nicht mehr dienen können, so wird sie der König mit ihrer Einwilligung an ein Collegium zu Oxford oder Cambridge von seiner Stiftung anweisen, um da hinlänglich zu studiren, bis sie der König weiter befördern kann *)."

Zwischen der Zeit des Hambois und der Erfindung des Druckes wurden viele musikalische Abhandlungen geschrieben, von denen manche eine besondere Bemerkung verdienen.

Eine, betitelt Musica Guidonis Monachi, war

*) Der Uebersetzer hofft Entschuldigung, wenn ihm die Uebersetzung aus dem Alt-Englischen Canzleistil nicht ganz gelang, und er einiges schwer zu Uebersetzende überging.
A. d. U.

von John Wylde, dem Vorsänger der Walthamer Abtei, compilirt. Es ist keine Abhandlung von Guido, sondern eine allgemeine Erklärung der Guidonischen und andrer Lehrsätze. Das Ganze scheint jedoch hauptsächlich auf den Micrologus gegründet. Im ersten Buche von 22 Kapiteln wird gehandelt vom Monochord, von der Scala, der Hand, den Kirchentönen, der Solmisation und den Schlüsseln, worauf ein Streit zwischen dem B und H folgt. Das 2te Buch, von 31 Kapiteln, handelt von einem Guido dem Jüngern, mit Beinamen Augensis, als einem Schriftsteller über den Kirchengesang *), und von einer Parallele zwischen dem ganzen und halben Tone, und Leah und Rachel, Jakob's Weibern.

Ein anderes Wort, de origine et effectu musicae, schärft hauptsächlich ein, die Musik sei die Wissenschaft der Zahl, auf den Klang angewandt, oder beruhe auf Berechnung. Der Verfasser klagt sehr über die modischen Sänger seiner Zeit, die das diatonische Geschlecht verderben und entstellen, indem sie die Septime einer Tonart zu einem halben Tone machen. Wir erfahren aus dieser Stelle, daß der Contrapunkt einen beträchtlichen Fortschritt gemacht und Harmonie in die Einfalt

*) Wer dieser Guido Augensis war, hat man nie erfahren. Einige, die im Vatican eine musikalische Abhandlung, betitelt Tractatus Guidonis Augensis, sahen, die in vielen Umständen mit dem Micrologus zusammenstimmt, haben geglaubt, der Verfasser dieses berühmten Werks sei aus Auge in der Normandie, und nicht aus Arezzo in Toscana. Aber da kein solcher Guido in den Annalen der Literatur erscheint, um eine solche Meinung zu bestätigen, so würde es unrecht seyn, Italien und den Mönch von Arezzo der so lange genossenen Ehre zu berauben.

der Kirchengesänge Eingriffe gethan hatte, welche, niemals andre Töne, als die der natürlichen Scala, in sich begreifend, in verschiedenen Tonarten verschiedene Gattungen Octaven bildete: z. B. die Tonart G dur, die kein Fis enthielt, pflegte einen ganzen Ton zwischen ihrer Septime und Octave zu haben: und die Tonart F dur, ohne B, hatte einen ganzen Ton zwischen ihrer Terz und Quarte, und einen halben zwischen ihrer Quarte und Quinte. Der klagende Verfasser sagt: „Jetzt machen Viele, wenn sie von D zu G aufsteigen, als D, E, F, G, einen Halbton zwischen F und G; und wenn sie D, C, D zu singen haben, oder G, F, G, so machen sie Halbtöne zwischen C und F." Dieß beweist, was Gewohnheit über das Gehör vermag. Nichts könnte einen neuen Musikus mehr beleidigen, als ein Schluß, durch die kleine Septime vorbereitet. Zu der Zeit, als diese Abhandlung geschrieben wurde, hielt man eine große Septime (ausgenommen in der Tonart C) für eine solche Ausgelassenheit, daß selbst die, welche in der Ausführung sie sich erlaubten, doch nicht sich getrauten, sie niederzuschreiben.

Ein Werk von Simon Tunsted, betitelt Metrologus liber, ist blos wegen des abenteuerlichen Einfalls merkwürdig, eine Analogie zwischen Musik und Heraldischen Farben darthun zu wollen. Doch war der Gedanke nicht ganz neu. Die Griechen sprachen von einer weißen und einer schwarzen, und die Römer von einer braunen Stimme: doch war dieß nur bildlicher Ausdruck für die Eindrücke des Lichts auf einen Sinn, verglichen mit denen des Tons auf einen andern,

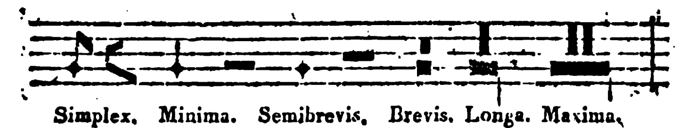
so wie wir von süßen und glänzenden Tönen eines Pianoforte sprechen. Die sieben ursprünglichen Farben sind mit den sieben Tönen der Octave verglichen worden. Aber es ist nun ziemlich allgemein bekannt, daß jede der prismatischen Farben einfach und ungemischt ist, während jeder einzelne Ton der Octave eine Verbindung von Tönen ist. Ueberdieß, was sollen wir in dieser Vergleichung mit den Zwischentönen der Octave machen? Welches Verhältniß haben sie zu den zusammengesetzten Farben? Purpur ist aus Roth und Blau zusammengesetzt, und Grün aus Blau und Gelb; aber Fis ist keine Zusammensetzung von F und G, so wie B keine Mischung von H und A *).

Wäre irgend eine Musik aus dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts vorhanden, so würde eine Abhandlung, „Regulae Magistri", von John Torkesey, uns viel helfen, sie zu lesen. Dieß Werk lehrt, daß, obgleich blos drei besondere viereckige Charaktere in der musikalischen Notation gebraucht würden (die maxima, die longa und die brevis), diese doch in sechs

*) Ich erinnere mich wohl des Blinden, der auf die Frage, welchen Ton er der rothen Farbe am meisten ähnlich glaubte, geantwortet haben soll: den Ton der Trompete. Angenommen, daß ein Blinder eine solche Frage wirklich so beantwortete (wiewohl es wahrscheinlicher ist, daß die Geschichte von einem Sehenden erfunden wurde), so sagt sie nichts; weil der Blinde, der keinen Begriff von dem hat, was Farbe ist, keinen Grund für seine Vergleichung haben konnte. Von dem Schall einer Trompete hatte er einen vollkommenen Begriff; aber von der Farbe, die er diesem Tone verglichen haben soll, konnte er keine Idee haben, außer die, welche ihm durch den Ton selbst gegeben war.

Arten einfacher Noten modificirt wurden: und hier erfahren wir auch, daß, um ein Jahrhundert nach Einführung der minima, eine noch kürzere Note erfunden wurde, von Einigen crochetum, und von diesem Verfasser und einigen Andern die simplex genannt.

Seine beigefügte Darstellung ist folgende, außer daß die Pausen beigefügt sind:



Simplex. Minima. Semibrevis. Brevis. Longa. Maxima.

Die Pausen sind, wie der Leser bemerken wird, in ihrem unvollkommenen Zustande, wie sie damals genannt wurden, wenn sie in doppeltem Verhältniß oder im geraden Tacte gebraucht wurden. In ihrem vollkommenen Zustande, oder dreifachen Verhältniß, wurde eine viereckige Note als in der Dauer oder Geltung gleich dreien von den nächsten kürzern Noten im Grade, ohne einen Punkt (oder Punkt der Vollkommenheit), betrachtet *).

*) Es ist eine vom Dr. Burney gemachte Bemerkung, daß, da alle diese Noten ursprünglich schwarz waren, wenn ein Haken an die minima angesetzt wurde, sie für das Auge der Neuern das Ansehen einer Achtelnote (quaver) erhalten haben würde, auf welche der Name crotchet nun uneigentlich angewandt wird. Nachdem diese Noten geöffnet wurden, war es nichts ungewöhnliches, weiße crotchets, oder wie wir sie nun nennen, quavers (Achtel) [notes] zu sehen, welche damals nur noch einmal so geschwind waren, als die minimae. Die Zeichen der Dauer waren ursprünglich auf vier beschränkt; zwei für vollkommenen oder Tripeltact, und zwei für unvollkommenen oder gemeinen (geraden, gleichen) Tact. Der Kreis mit einem Punkt der

Nachdem Torkesey eine Tabelle der Consonanzen und Dissonanzen gegeben hat, die sich gar nicht von denen in andern Werken unterscheidet, liefert er eine sehr sonderbare Notation der Entfernungen auf dem Intervall des Komma zu dem des Disdiapason. In diesem Zeichensystem wird das B quadro oder ◻ gebraucht, alle zufällige Semitonien im Aufsteigen anzuzeigen, und das runde ♭, die nämlichen Intervalle im Heruntergehen zu bezeichnen. Das ♯, ob dessen Erfindung sich gleich bis auf die Zeit des Marchetto von Padua verfolgen läßt, war noch nicht in allgemeinem Gebrauch *).

Eine andre, von Thomas Walsingham geschriebene, Abhandlung über die einfachen und zusammengesetzten Notenfiguren, und ihre vollkommenen und unvollkommenen Geltungen, die modi und Alles, was den Tact betrifft, ist so klar und erläuternd über alle diese Punkte, daß sie sehr lehrreich und wirklich schätzbar ist.

Vollkommenheit im Mittelpunkt ⊙ war das Zeichen für den großen modus perfectus, worin alle lange Noten an Dauer dreien der nächsten kürzern Noten im Grade gleich waren. Die nota simplex ohne den Punkt wurde für Noten von einer kürzeren Dauer, aber mit der nämlichen dreifachen Geltung, gebraucht. Diese zwei modi können mit unserm gegenwärtigen $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ Tacte verglichen werden, wo jede Note gelegentlich durch einen Punkt vollkommen oder drei andern gleich gemacht wird, anstatt der allgemeinen durch den Kreis ausgedrückten Vergrößerung, welchen die alten Meister an den Anfang eines Stückes setzten.

*) Das Komma nennt er den Unterschied zwischen Gis und As; die diesis den zwischen Cis und D; während das Intervall zwischen F und Fis ein kleinerer halber Ton, und das zwischen E und F ein größerer halber Ton genannt wird.

Diese und viele andere, auf die Beförderung der Theorie und Praxis der Tonkunst berechneten Abhandlungen wurden im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert geschrieben, und geben zugleich ein Zeugniß für den Scharfsinn und Fleiß derer, welche die Kunst, sowohl im kirchlichen als im weltlichen Gebiet, anbautten; und beweisen die Aufmunterung, welche die Wissenschaft, und folglich die Hochachtung, die sie in England fand.

Aber Italien und Teutschland theilten die Ehre, die Grundsätze der Harmonie und der Melodie zu pflegen und zu fördern. In diesen beiden Ländern kamen Abhandlungen, Missen und Motetten sowohl, als unterhaltende Compositionen jeder Art immerfort aus der Werkstätte des erfinderischen Genies, und vermehrten die Einsicht der Theoretiker, und beförderten die Vortrefflichkeit der Ausübung. Da aber die musikalischen Talente der Teutschen und Italiäner in verschiedenen Gebieten der Kunst in dem nächsten Kapitel ausführlich betrachtet werden sollen, so begnüge ich mich, für jetzt blos zu bemerken, daß während des sechzehnten Jahrhunderts die Gesänge der Teutschen zu Melodieen, welche nach der Guidonischen Tonleiter gebildet waren, gesetzt, und mit der besten damals bekannten Harmonie begleitet wurden. Nach Beda, hatten die Sachsen im achten Jahrhundert schon Poesie und Gesänge. Doch die meiste alte Musik zu Teutschen Worten, die jetzt bekannt ist, war zu Hymnen der ersten Reformatoren geschrieben. Zwar sind die Ueberbleibsel der alten Teutschen Compositionen nicht zahlreich. Aber eine Na-

tion, deren Theoretiker während der letzten hundert und funfzig Jahre die musikalische Welt über jeden Gegenstand der harmonischen Verbindung und Entwickelung aufgeklärt, und deren Componisten solche bedeutende, große und glänzende Anwendungen der gründlichen, von diesen Theoretikern angegebenen und eingeführten Regeln geliefert haben, kann sie für alle die Ehre entschädigen, welche an ihren verloren gegangenen flüchtigen Melodieen des sechzehnten Jahrhunderts geknüpft gewesen seyn mag.

Achtzehntes Kapitel.

Zustand der Musik von der Erfindung der Buchdruckerei an bis auf die Zeit Josquin's del Prato.

Nachdem wir die Perioden durchgegangen sind, da die Melodie auf den einfachen Kirchengesang (Choral, plain chant), und die Harmonie auf dürftige und falsche Verbindungen beschränkt, jene durch keinen Tact, und diese durch keine natürliche und vernunftmäßige Regel bestimmt war, gelangen wir nun zu einem Zeitraum, der voll Stoff ist für regelmäßigere Compositionen. Zu dem Vortheil einer fest gesetzten Notenschrift und Tacttafel kam nun die Buchdruckerkunst, welche dem Lichte gleichsam von einem Lande zum andern den Weg der Mittheilung öffnete, und merklich den Fortschritt der Wissenschaft und des Geschmacks beförderte. Die Gesetze der musikalischen Composition, selbst wie sie bis jetzt waren, hatten die Mönche aus Stolz nnd List den Laien geheim gehalten. Allein nun, nicht mehr in der Dun-

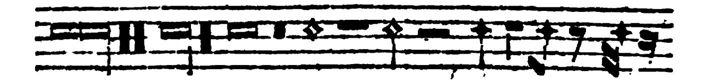
kelheit der Lateinischen Sprache verschlossen, sondern durch die Druckerpresse in der herrschenden Sprache jedes Landes dem allgemeinen Gebrauch dargeboten, strömten viele der damals vorhandenen Abhandlungen ihre nicht länger verborgenen Schätze aus, während erweiterte Systeme und verbesserte Lehrgebäude hervortraten, und den allgemeinen Vorrath der harmonischen Kenntnisse vermehrten.

Für den musikalischen Geschichtschreiber ist es ein Glück, daß die Werke des Theoretikers nicht eben so vergänglich sind, als die des Tonsetzers und der Ruf des bloßen Virtuosen oder Sängers. Ohne zu wissen, ob Boethius, Guido oder Johann de Muris gute Sänger oder Instrumentalisten waren, erinnern wir uns ihres Genies und ihrer wissenschaftlichen Einsichten, während der Name manches einst ausgezeichneten ausübenden Tonkünstlers schon längst in gänzliche Vergessenheit versunken ist *). Theoretiker in jeder Wissenschaft sind eine Art Gesetzgeber; und die Würde und das Ansehen, deren sie bei ihrem Leben genießen, fahren fort, auch nach ihrem Hinscheiden ihnen Achtung und Gehorsam zu gewinnen und zu verschaffen.

Unter den Theoretikern, deren Lehren durch den Druck verbreitet wurden, war Franchino Gafor oder

*) Es ist merkwürdig, daß in Dr. Priestley's Karte nicht ein einziger Musiker vom Anfange des Christenthums an bis zum eilften Jahrhundert erscheint, wo Guido in eine Wüste gestellt ist. Im 16ten Jahrhundert sehen wir Palestrina ohne einen Nebenbuhler oder Nachbar; auch fand der Verfasser keinen andern Tonkünstler einer Nische werth, bis er auf das Zeitalter Lulli's kam.

Gafurius (aus Lodi, geb. 1451). Sein Hauptwerk, Theoricum opus harmonicae disciplinae, kam zu Neapel 1480 heraus. Er spricht blos von fünf verschiedenen Noten: der maxima oder größten, der longa, der brevis, der semibrevis, und der minima, obgleich in den Schriftstellern aus dem frühern Theile des sechzehnten Jahrhunderts die Viertel-, Achtel- und Sechzehntheil-Note (crotchet, quaver und semiquaver) gefunden wird, nach folgender Tacttafel:



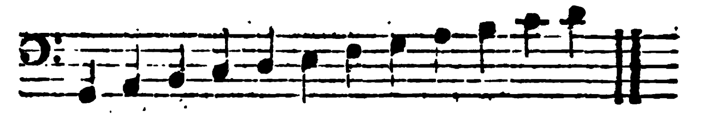
Ueber die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen ist Gafurius nicht sehr ausführlich, und selbst nicht sehr verständlich. Wirklich waren die einzigen seit fast 200 Jahren nach Erscheinung dieses Buches gebrauchten Dissonanzen die Septime, die Quarte und Quinte, die Quinte und Secunde, die Quinte und Sexte, und die None *). In der Vocalmusik wurden zur gelegentlichen Vereinigung von zwei, drei oder mehrern dieser Noten auf eine und dieselbe Sylbe Ligaturen ge-

*) Die semibrevis (Ganze Tactnote), zu allen Zeiten die Einheit oder das Richtmaaß des Tactes (und jetzt die größte gebräuchliche Note) wurde ehemals in die Mitte der Notentafel gesetzt: eine maxima, sagte man, gelte an Dauer acht semibreves, eine longa vier, und eine brevis zwei; d. h. eine semibrevis war halb so lang, als eine brevis, und daher ihr Name, den sie noch heute hat: daher folglich auch die Ziffern $\frac{3}{2}$ drei Hälften einer semibrevis, d. h. drei minimae in einem Tact, bezeichnen; die Ziffern $\frac{3}{4}$ drei Viertel einer semibrevis, oder drei Viertel (crotchets), in einem Tact; und die Ziffern $\frac{2}{4}$ zwei Viertel in demselben.

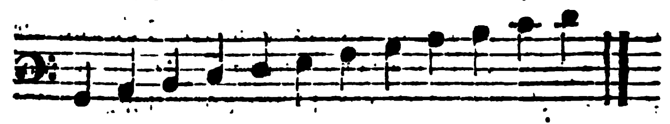
braucht, ähnlich unsern jetzigen Schleif- oder Bindezeichen. Die Klassen der Stimmen nach dem Geschlecht und Alter waren vier; diese waren in dem großen Umfange der Töne eine Terz über einander gestellt; und ihre besondern Scalen wurden durch die Baß- und Tenorschlüssel auf verschiedenen Linien ausgedrückt. Der niedrigste Umfang der Stimme hieß der Tenor; der nächste darüber der Contratenor; der dritte der motetus; und der vierte und höchste das triplum. Auf diese Eintheilung folgte eine andere, aus Scalen oder Abtheilungen bestehend: von diesen hieß die niedrigste der Baß; die nächste darüber der baritono, oder Tenorbaß; die dritte der Tenor; die vierte der contralto, oder Contratenor; die fünfte der mezzo soprano oder untere Sopran (under treble); und die sechste und höchste der Sopran (Ober-Sopran, upper treble). In der folgenden Tabelle ist die Scala einer jeden Klasse der Stimme, nach dieser letztern Eintheilung, erst den Schlüsseln und ihrer verschiedenen Stellung gemäß, nach vormaligem und wissenschaftlichem Gebrauch, vorgestellt; und nachher nach der modernen gemeinen Notirungsart blos durch Baß- und Sopranschlüssel angegeben *).

*) Es ist jedoch nöthig zu bemerken, daß dieß nur die Scalen der verschiedenen Klassen der Stimmen, nach ihrem gewöhnlichen Umfange, sind. In besondern Fällen trifft es sich, daß sie die ihrem verschiedenen Gebiet angewiesenen Gränzen, beträchtlich überschreiten. Das einmal gestrichene F wird oft von einer Baßstimme erreicht, und bisweilen das höchste F vom Sopran.

1. Baß.



2. Baritono oder Tenor-Baß.



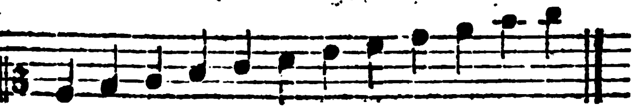
3. Tenor.



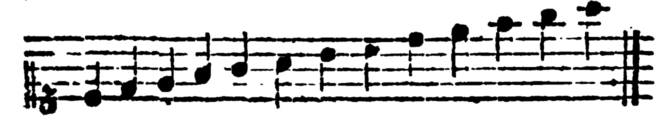
4. Contralto oder Contra-Tenor.



5. Mezzo Soprano oder Unter-Sopran (zweiter Sopran.)

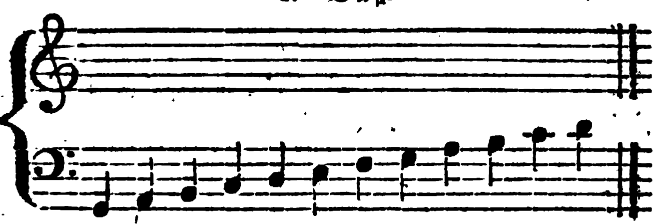


6. Sopran oder Ober-Sopran (erster Sopran.)

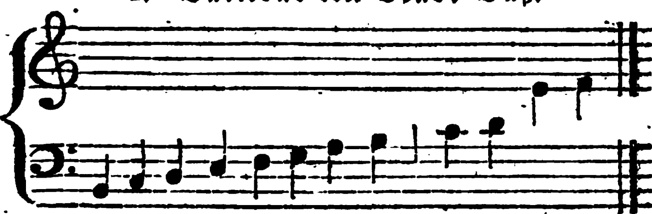




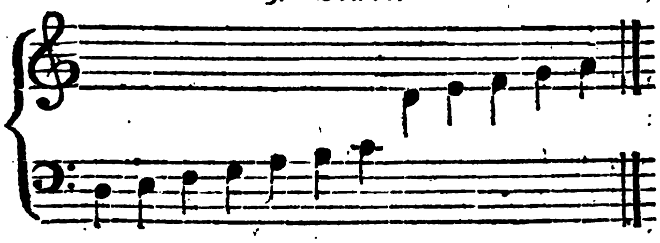
1. Baß



2. Baritono oder Tenor-Baß.



3. Tenor.



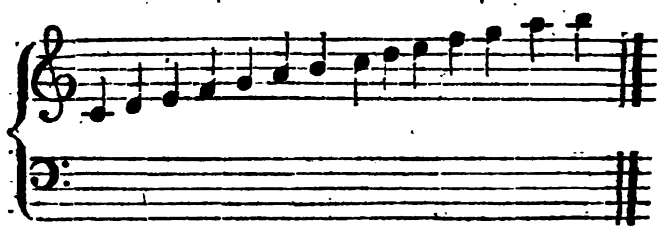
4. Contralt oder Contra-Tenor.



5. Mezzo Soprano oder Unter-Sopran.



6. Sopran oder Ober-Sopran.



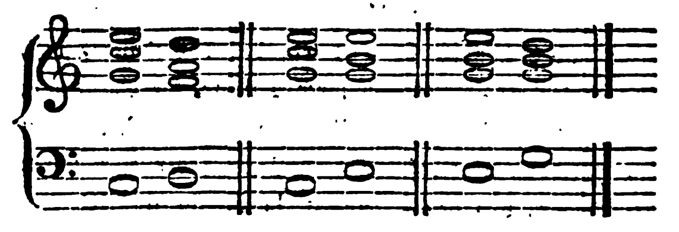
Es ist merkwürdig, daß aller geschriebene Contrapunkt um diese Zeit für Gesangstimmen gesetzt war. Aber obgleich in Italien und anderwärts die Stimmen weit über die obigen sechs vermehrt wurden; so betrugen die in der Päpstlichen Kapelle gebrauchten Compositionen doch nicht mehr, als vier Stimmen: Baß, Tenor, Alt und Sopran. Die Kirchenmusik wurde fernerhin über Lateinische Worte gesetzt, und die Kunstausdrücke waren auch Lateinisch. Wenn also etwa eine besondere Stimme beigefügt wurde, so hieß sie quinta pars, und noch eine, sexta pars.

*) Um das Jahr 1474 wurden die Kunstwerke so zahlreich, daß Johann Tinctor eine Sammlung derselben unter dem Titel herausgab: Terminorum Musicae diffinitorium; gedruckt zu Neapel, und das erste musikalische Wörterbuch, das die Presse verließ.

Da die Grenzen der verschiedenen Singstimmen so bestimmt worden waren, so wurde ihre Verbindung in der Harmonie sehr erleichtert. Um eine völlige Kenntniß der Notation, d. h. eine genaue und vertraute Bekanntschaft mit den verschiedenen Bezirken auf der grossen Tonleiter, nach Angabe der sie bestimmenden Schlüssel, zu haben, muste man dem Geiste einen Abriß der ganzen Gegend vorlegen, in welcher die harmonischen Verbindungen und Entwickelungen Statt finden konnten. Nachdem der Grund so vorbereitet war, scheint das erste Bestreben der Contrapunktisten gewesen zu seyn, die Begleitung der Octave festzusetzen. Aber die Regeln der Harmonie, obgleich weniger veränderlich, als die der Melodie, waren noch weit entfernt, festgesetzt zu werden; und Alles, was die Musiker damals bewirken konnten, war nur Vorbereitung eines bessern Zustandes der Dinge, eine Formel, welche künftig der meisten ihrer Regeln und Anordnungen überheben, und einem an Ordnung und Schönheit so weit erhabenen Gebäude, dem Denkmal ihres Fleißes und ihrer Talente, die Entstehung geben sollte, als ihr eigener Bau den der ersten Architekten der Harmonie übertraf. Die Begleitung der acht Noten der Octave, von den Franzosen la Regle de l'Octave genannt, bestand zu jener Zeit fast gänzlich aus gemessenen Accorden. Der einzige Fall, in dem sie sich eine Abweichung von dieser Harmonie erlaubten, war bei einem Schlusse. Es ist besonders zu bemerken, daß die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts herankam, ehe Componisten es wagten, die Septime des Touptones mit einer Sexte zu begleiten. Und grosse Quarten und kleine

Quinten wurden so verabscheut, daß die Harmonisten, anstatt mit ihrer Dissonanz das Ohr zu beleidigen, lieber die Septime des Tones, selbst vor einem Schluß, erniedrigten *). Modernen Musikern wird dieß Vorurtheil unerklärlich seyn. Aber jeder neue Blick, den wir auf den Zustand der Harmonie vor der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts werfen, zeigt uns noch mehr, daß die musikalischen Empfänglichkeiten des Gehörs von seiner Bildung abhangen. Wenn irgend eine Einrichtung der Harmonie unserm Gehör beleidigender seyn würde, als eine Fortschreitung von Quarten und Quinten (das diatessaronare und das quintoier unsrer Vorfahren), so würde diese Einrichtung sich in einem durch die kleine Septime des Tons vorbereiteten Schlusse finden. **).

In der alten Musik kommen die Baßnoten C, D, C, E und E, G, mit ihren gemeinen Accorden begleitet, beständig vor, z. B.



*) „Si contra Fa est diabolus," sagte ein berühmter musikalischer Schriftsteller noch zu Anfange des letzten Jahrhunderts.

**) Die Musiker der Zeiten, von denen wir hier sprechen, scheinen von der alten Musik nur die Pythagoräischen Intervalle beibehalten zu haben. Von der Eleganz desjenigen, was wir Melodie nennen, scheinen sie keine Idee gehabt zu haben; und was ihre Harmonie im Allgemeinen gewesen seyn müsse, können wir aus ihren Regeln begreifen.

Und der zweite Tact des folgenden Gesangs von Palestrina zeigt uns A, G, F, unter ähnlichen Umständen:



Während des 16ten Jahrhunderts erschienen Musiker mit zu gut gebildetem Gehör, um sich mit ununterbrochenen Aufeinanderfolgen vollkommener Harmonieen zu befriedigen, und muthig genug, um die Einführung der Dissonanzen zu wagen. Diese Verbindungen wurden jedoch eine lange Zeit nur sehr sparsam angebracht. Die Neueren schienen mit der Vorsicht der Knaben zu Werke zu gehen, die sich auf noch neues Eis wagen, und getrauten sich keinen frischen Schritt zu thun, bis sie durch die Sicherheit des vorherigen sich befugt glaubten *).

*) Dr. Burney fand, als er die ersten in Italien gedruckten Missen und die vor der Reformation in England componir-

In einem Fragment von Canto figurato, von Bonadies, dem Lehrer Franchino's, 1473 componirt, finden wir blos die Dissonanz der Septime so vorbereitet und aufgelöset:



Nach dieser Periode wurden die Verhältnisse und Abhängigkeiten der Consonanzen und Dissonanzen von Tag zu Tage besser und besser verstanden, und die Harmonie nahm einen Zustand an, welcher die Vollkommenheit, zu der sie unter Leitung des Genies und Fleißes in Zukunft gebracht werden konnte, anzeigte. Aber die Melodie wurde noch nicht mit demselben Eifer und Glück bearbeitet. Großentheils auf Psalmodie beschränkt, ermangelte sie lange Zeit der Gelegenheit, ihre Empfänglichkeit für Anmuth, Zierlichkeit und jede geschmackvolle Verschönerung zu zeigen. Endlich jedoch durchbrach sie die klösterlichen Schranken, und, einmal in die muntere und theatralische Welt zugelassen, bewies sie ihre Kraft,

ten untersuchte, wenig regelmäßig vorbereitete und aufgelöste Dissonanzen darin. Die Quarte stieg zur Quinte hinauf, und die Septime zur Sexte herab; aber die Accorde der Secunde, der None, und der Quinte und Sexte, traf er sehr selten. Die Ordnung, in welcher die Dissonanzen eingeführt wurden, scheint folgende gewesen zu seyn: erstens wurde die Septime gebraucht; zweitens die Quarte; drittens die Quinte und Secunde; und viertens die None.

Alle zu bezaubern, die ihre leichteren Bewegungen vernahmen; und von der Bühne her gewann sie mehr Bedeutung und erweckte höhere Bewunderung. So wie der Contrapunkt mit Vermehrung der Stimmen bei dem Kirchengesange und mit harmonischer Bearbeitung alter Melodieen anfing, so hatte die verzierte Melodie ihre Entstehung in den Veränderungen, welche man vorhandenen Melodieen, so wie sie waren, gab; denn anfangs hatten wenig Tonsetzer die Kühnheit, die Erfindung neuer Melodieen zu versuchen.

Aber in welchem Umfange auch immer der Zauber der Melodie auf das Publikum wirken mochte, so wurde doch die Bearbeitung der Harmonie nicht vernachlässigt. Die meiste, auf uns gekommene, alte Musik beweiset, daß nicht allein der einfache Contrapunkt, sondern auch die Fuge und der Kanon beträchtliche Fortschritte machten, nachdem man die Reize des Liedes oder der Arie besser empfunden und anerkannt hatte *). Nach der Meinung des P. Martini entstand diese Compositionsgattung aus dem Bestreben der ersten Contrapunktisten, die von ihnen dem Canto fermo hinzugefügte Stimme so zu ordnen, daß sie wenigstens in ihrem Thema so viel als möglich dem Canto fermo selbst ähnlich gemacht wurde. Und gewiß bestätigt der Grundriß der authentischen und plagalen Kirchentonarten stark

*) Das obige Lied oder Kanon: „Sumer is i cumen in," ist ein früher Beweis von der Kultur dieser Zweige der harmonischen Kunst; und die im 15ten Jahrhundert geschriebene geistliche Musik ist reich an sehr künstlichen Fugen und Kanons.

die Idee, daß diese Absicht, in einer Stimme das Intervall der andern im Einklange, in der Octave oder einem von den so zu nennenden zwei ersten verwandten Tönen (der Quinte und Quarte) nachzuahmen, die Grundlage der Fuge und aller mancherlei Arten der musikalischen Antwort bildete.

Authentische und Plagalische Modi.

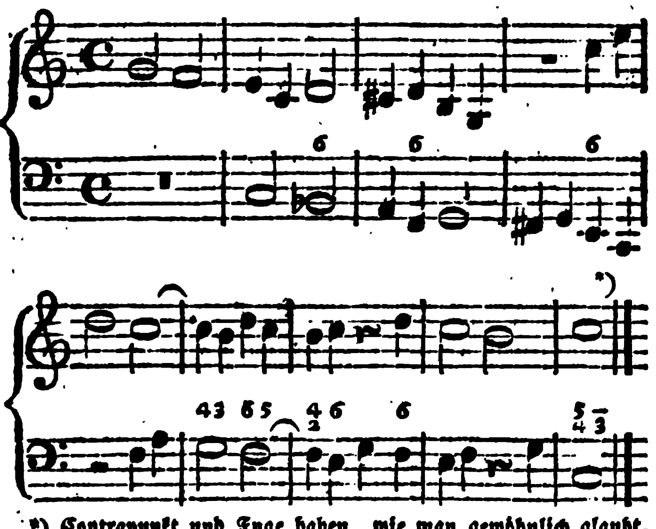


Die Quinte oben und die Quinte unten, oder mit andern Worten, die Quinte und Quarte eines Tones, sind die einzigen verbundenen Scalen oder veränderten Töne, worin die Antwort einer regelmäßigen Fuge oder eines Kanons gegeben werden kann. Alle andere Antworten, so gesetzmäßig sie auf dem Papier aussehen, sind nichts mehr, als Nachahmungen; der eigentliche Name, welcher auch wirklich solchen Passagen beigelegt wird, um sie von denen zu unterscheiden, die der Fuge und dem Kanon eigenthümlich zukommen. Das folgende kleine Stück wird zeigen, daß eine Fuge, dem Anschein nach, nicht nothwendig eine wirkliche Fuge ist.

*) Hier haben wir alle Tonarten; und wenn diese fixirten Fundamentalintervalle mit den Zwischenarten ausgefüllt würden, so würden wir alle die Scalen haben, aus welchen die Melodie der Fugen und Kanons fast dreihundert Jahre hindurch geschöpft wurde.



Aber das Folgende ist eine sowohl dem Ansehen, als dem Wesen nach, wirkliche Fuge.



*) Contrapunkt und Fuge haben, wie man gewöhnlich glaubt, ihren Ursprung in den Niederlanden; aber man ist es dem

Obgleich im 15ten Jahrhundert die Wissenschaft der Harmonie ernstlich und glücklich in den meisten Ländern Europa's bearbeitet wurde, so blühte sie doch in höherm Grade zu Rom, als anderwärts. Während die Priester fast allgemein diese Stadt besuchten, um den besten Stil des Vortrags des Canto fermo zu erlangen, studirten Tonsetzer die figurirte Musik in vier, fünf und sechs Stimmen, welche die Italiäner für die päpstliche Kapelle componirten. Zu Rom fühlte der musikalische Verfasser einen zweifachen Antrieb, sein Genie in Thätigkeit zu setzen; die Gewißheit einer freigebigen Belohnung, und das eben so gewisse Vergnügen, seine Arbeiten wohl aufgeführt zu hören. Rom hatte sein Collegium von Tonkünstlern, besaß selbst die besten Muster der Composition und Ausführung, und wurde wegen des Unterrichts und der trefflichen Beispiele mit eben so viel Zutrauen und Andacht besucht, als wie die alten Römer ehemals der Vervollkommnung halber nach Griechenland, oder die Griechen nach Aegypten reisten. Wenn aber Italien zu dieser Zeit aus allen Gegenden Europa's Musiker in seine Hauptstadt zog, so verbreitete bald nachher Flandern über Europa viele vortreffliche Componisten. Die irrenden Ritter, Karl V. und Franz I., beide Liebhaber und Beförderer der Musik, brachten viel Zeit in den Niederlanden zu; und die schönen Künste, welche

Guido, Marchetto von Padua und Franchino Gafurio (lauter Italiänern) schuldig, zu bemerken, daß die Erstern die noch übliche Scala und das System lieferten, die Andern aber die moderne chromatische oder weltliche Modulation einführten, und die letztern der Welt die erste praktische Abhandlung über Composition gaben.

folgten, wohin sie ihnen den Weg zeigten, wurden bei den Flanderern einheimisch, besonders aber bei den Bewohnern von Brüssel, Antwerpen, Metz un Cambray, wo diese freigebigen Fürsten oft residirten. Allein nichts desto weniger scheint England in den frühern Zeiten der mehrstimmigen Composition die Harmonie mit einem Grade von glücklichem Erfolg bearbeitet zu haben, welcher fast mit dem Fortschritt jedes andern Landes in Europa wetteifern konnte: und wirklich kann man offenherzig fragen, ob Flandern, oder selbst Italien, eine ältere Probe der Vocalharmonie aufweisen kann, als den kanonischen Gesang: Sumer is i cumen in. Die Italiäner waren unstreitig die besten Musiker; aber es bleibt noch unentschieden, ob sie die ersten Componisten harmonischer mehrstimmiger Musik waren *).

Unter den Contrapunktisten, die im 15ten Jahrhundert blühten, ist vielleicht keiner bemerkenswerther, als Johann Okenheim; gewiß lieferte keiner auf dem festen Lande frühere Proben der Harmonie. Dieser geniale und wissenschaftliche Niederländer arbeitete viele gelehrte und fleißig gebildete Kirchensachen, und hatte die Ehre, Josquin unter seine vielen Schüler zu zäh-

*) Bonadies, Franchino's Lehrer, lebte so früh als andre Verfasser von mehrstimmigen oder contrapunktischen Compositionen, von denen noch Etwas vorhanden ist. Aber man muß zugeben, daß wir noch Werke von Okenheim Josquin, Isaac und Brumal besitzen, die weder Engländer noch Italiäner waren; Werke, welche an Vortrefflichkeit Alles übertreffen, was aus gleichem Alterthum von den Bewohnern Italiens, Englands, oder irgend einem Theile der Welt aufgezeigt werden kann.

fen *). Nach Duchât war Okenheim aus der Grafschaft Hennegau, und Tinctor und Franchino nennen ihn gleichfalls einen Niederländer. Auf seinen Tod wurde ein Trauergesang von Josquin fünfstimmig in Musik gesetzt, und folgende Französische Elegie von Crespel componirt:

> Agricola, Verbonnet, Prioris,
> Josquin des Près, Gaspard, Brunel, Compère,
> Ne parlez plus de joyeux chants, ne ris,
> Mais composez un Ne recorderis,
> Pour lamenter nostre Maistre et bon Père.

Aus den Schriftstellern des 16ten Jahrhunderts erfahren wir, daß Okenheim eine Motette in 36 Stimmen schrieb. Aber sollten wir geneigt seyn, diese Anstrengung des geduldigen Genies mit einer noch größern des Engländers Bird, in einem Gesange von 40 Stimmen, zu vergleichen, oder selbst dem Ruf des gelehrten Niederländers allen den Zuwachs zu demselben aus seiner vielstimmigen Composition zu entziehen, so würden doch die in dem Dodecachordon des Glareanus aufbewahrten Fragmente seiner Arbeit hinreichen, uns Achtung und Bewunderung abzunöthigen.

Okenheim war, wie es scheint, eingenommen für eine Gattung des Gesanges, welche Catholica hieß; eine so gebildete Melodie, daß sie in verschiedenen Mo-

*) Seine Schüler, von denen er sehr geachtet und geliebt wurde, waren zahlreich und in ihren Studien sehr glücklich. Wenn sie durch die Talente und die Wissenschaft ihres Lehrers beglückt waren, so war er es durch die Fähigkeiten und die Aufmerksamkeit seiner Zöglinge, und er zog viele treffliche Tonkünstler. P. Martini nennt ihn: il famoso maestro; Andre nennen ihn musicorum principem.

dis oder Tönen, nach Belieben der Ausführer gesungen werden konnte, wenn nur das Verhältniß der zusammenstimmenden Noten in der Harmonie beobachtet wurde, indem die Ausführung auf Folgendem beruhte: daß, wenn der Gesang angegeben war, die andern Sänger durch Entdeckung der zufälligen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen im Fortgange die Antwort gaben. Aus der folgenden einzelnen Stimme, die uns Dr. Burney nebst ihrer Auflösung liefert, können zwei andre Stimmen herausgezogen werden; jede eine Quinte tiefer, als die unmittelbar darüber stehende, und ihr in der Entfernung einer vollkommenen brevis oder eines ganzen Tactes folgend *). Die Antworten sind, wie man freilich sieht, nicht im strengen Kanon; d. h. die entsprechenden Intervalle sind in den verschiedenen Stimmen nicht ganz ähnlich: und dieß geschicht nach einem Gesetze, welches dem Kanon von einer durchgeführten Fuge abzuweichen erlaubte, und es hinreichend machte, daß in dem Plan ein Geheimniß für den Ausführer zu entwickeln seyn sollte; und Tinctor sagt demnach: Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens.

*) Das kreisförmige Zeichen am Anfange des Systems zeigt, daß der Tact vollkommen oder Tripeltact seyn soll; und in Epidiapente bedeutet, daß die Antworten in Quinten abwärts gegeben werden.

Der Kanon ist hier in G moll dargestellt; aber er kann nicht nur in jedem, sondern auch im Moll- oder Dur-Tone ausgeführt werden.

Canon.





Auflösung.

S

S











Es ist eine auffallende Thatsache, daß in der Musik, einer Kunst, deren grosser und unmittelbarer Zweck ist, das Gemüth zu rühren und zu interessiren, und dem Sinn zu schmeicheln *), Fleiß und Geduld dem Geschmack

*) Dieser Ausdruck des hochgeschätzten Verfassers läßt sich leicht misdeuten, und freilich ist diese Ansicht der Musik ziemlich herrschend, worüber ich mir einige Anmerkungen erlaube.

Es gibt 1. eine pädagogische, 2. eine intellectuelle, 3. eine sentimentelle, und 4. eine wahrhaft ästhetische Ansicht der Musik.

Sie kann als moralisches, als intellectuelles, als pathologisches, und als ästethisches Mittel gebraucht und betrachtet werden. Die Tonkunst kann ferner als Gefährtin und Gehülfin der Poesie und andrer Künste, aber sie kann auch selbstständig wirken; sie läßt sich als bloses Mittel, aber auch als Zweck in sich behandeln. Doch dieß mag und kann hier nur angedeutet werden. Unter dem, was man als Geschäft der Tonkunst gewöhnlich annimmt, kann man wohl dieses in der Hauptsache gelten lassen: sie soll Empfindungen, Gefühle, Affecte, Leidenschaften ausdrücken; aber man muß nothwendig hinzusetzen: sie muß in diesem Ausdrucke schön, folglich durch die Regeln der Harmonie, der Melodie, des Rhythmus und des Schicklichen überhaupt, begränzt, gemäßigt, gebildet seyn. Viele sagen: die Musik müsse auch Affecte und Leidenschaften erregen, sie müsse reizen und rühren; und das Reizende, Rührende und Schöne gilt ihnen ziemlich gleich, oder sie erklären Eines durch das Andere. Allein nicht alles Rührende ist schön, und nicht alles Schöne (auch selbst in der Musik) ist rührend. Geschmack und Sympathie und sinnliche Reizbarkeit sind nicht einerlei. Man kann zwar zugeben, daß die absichtlich pathetische, Leidenschaft schildernde Musik ihre Wahrheit, ihren charakteristischen Ausdruck auch dadurch beweise, daß sie die verwandten Saiten unsers Nervensystems bewegt, uns zur Sympathie hinreißt, uns in Affect, vielleicht sogar in einen Grad von Leidenschaft setzt: dieß aber ist blos Wirkung, die auch nicht in allen Individuen gleich ausfällt: das Schöne und Wahre sind Gegenstände des Urtheils, worin Gemeinschaft voraus-

und der Erfindung vorhergehen mußte. Allein dieß ist vielleicht hauptsächlich, wo nicht ganz, dem Umstande zuzuschreiben, daß die Kirchengesänge meistens die vorge-

gesetzt wird; und wer auch von einer pathetischen Musik nicht eben selbst merklich gerührt, noch weniger in Leidenschaft gesetzt wird, kann doch den tiefen, innigen und schönen Ausdruck der Musik in der geistigen Betrachtung erkennen und anerkennen. Ohne selbst durch die Macht der Töne hingerissen zu werden, kann er wohl in der Einbildungskraft ihr Hinreißendes wahrnehmen; ohne selbst zu weinen, wohl den tiefen, klagenden Ausdruck empfinden und fassen. Verlangt man aber, Musik solle überhaupt Affect oder gar Leidenschaft erregen, so drückt man sich entweder falsch aus, oder man würdigt die Kunst herab, macht sie von Zufälligkeiten der Menschennatur abhängig, und gibt sie allem Misbrauche preis, der auch genug mit ihr getrieben worden und noch wird, wo man blos auf heftige oder schmelzende Effecte (unbekümmert um Wahrheit und Schönheit) hinarbeitet, oder die Tonkunst zur Dienerin der Sinnlichkeit, und oft der gemeinsten und rohesten, erniedrigt. Die Tonkunst hat schöne oder erhabene (und selbst in ihrer Erhabenheit wieder schöne) Darstellung zu ihrem unmittelbaren Gegenstande oder Zwecke. Sie wird das Herz nicht leicht kalt, oft nicht ungerührt lassen, wenn sie diesen Zweck rein und treu verfolgt. Sie mag in besondern, z. B. dramatischen, Verhältnissen bisweilen vorzüglich auf das Schmeichelnde oder Rührende angelegt seyn; allein dieß sind im Ganzen nur untergeordnete und Nebenzwecke. Selbst in jenen großen harmonischen Formen und Durchführungen der alten Contrapunktisten wird man das Erhabene oft nicht verkennen, das uns zur Bewunderung erhebt, aber nicht gerade dem Sinne schmeichelt, und nicht unmittelbar rührt. Setzt man den Hauptzweck der Musik in Rührung und Schmeicheln des Sinnes, so wird man sie leicht herabwürdigen, und den Launen des großen Haufens unterwerfen, und die Misgriffe mancher blos auf Effect (gleichviel durch welche oft ganz unästhetische Mittel) hinarbeitender Künstler rechtfertigen und beschönigen.

Anmerk. des Uebersetzers.

schriebene Grundlage aller Composition in der Periode, von welcher die Rede ist, ausmachten.

Componisten, die in diesem Fach des Studiums fortschritten, erlangten eine große Leichtigkeit in jeder Gattung der nachahmenden Musik desselben, und man verfertigte Fugen, die sich vor- und rückwärts singen ließen, oder, technisch ausgedrückt, recto et retro, während andre per arsin et thesin sangen, d. h. ihre Einrichtung war so, daß eine Stimme stieg, während die andre herabging. Diese und viele andre, eben so schwierige, eben so verwickelte, und in Absicht auf Annehmlichkeit für das Gehör oder auf Rührung des Herzens unwirksame Compositionen erschienen während des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, nach welchen die Reize der reinen und heitern Melodie anfingen sich zu zeigen und allgemein gefühlt zu werden.

Die obigen Bemerkungen sind jedoch mit einiger Einschränkung zu versehen, wie die zwei folgenden Compositionen beweisen werden.

Pavane à quatre Parties.

Aus der Orchesographie de Thoinot Arbeau gezogen. Zuerst herausgegeben im Jahr 1558.



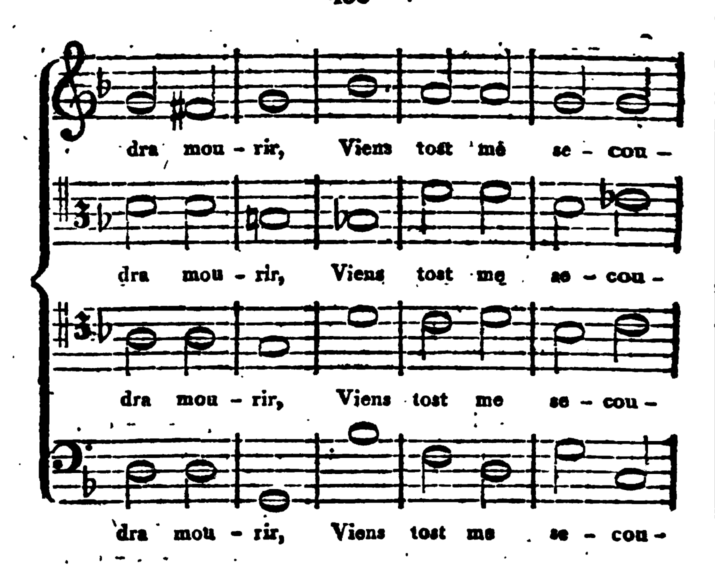


Viens tost me se - cou - rir, Ou me faul-

Viens tost me se - cou - rir, Ou me faul-

Viens tost me se - cou - rir, Ou me faul-

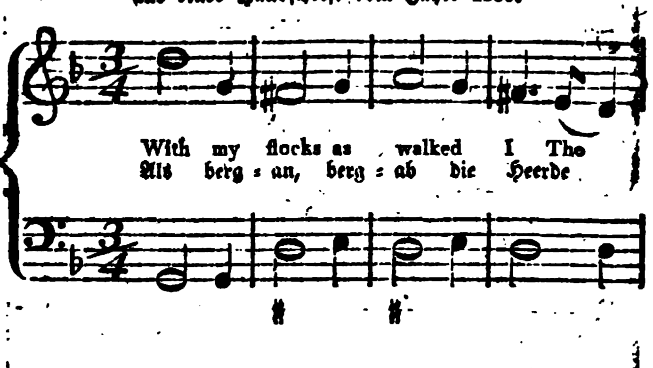
Viens tost me se - cou - rir, Ou me faul-

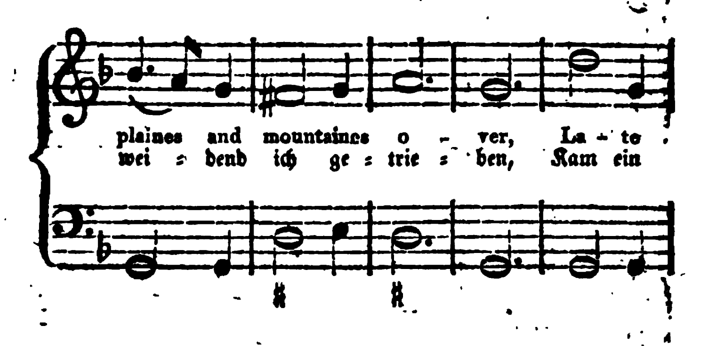

dra mou - rir, Viens tost me se - cou -
dra mou - rir, Viens tost me se - cou -
dra mou - rir, Viens tost me se - cou -
dra mou - rir, Viens tost me se - cou -


rir, Ou me faul - dra mou - rir.
rir, Ou me faul - dra mou - rir.
rir, Ou me faul - dra mou - rir.
rir, Ou me faul - dra mou - rir.

Englisches Lied,

aus einer Handschrift vom Jahre 1580.








tent to move her. I stept in her
doch ge = blie = ben! Ich ging auf sie
waie, she stept a – wrie, But she I shall
zu, sie beug = te aus, Doch werd' ich sie
e – ver love her.
e = wig lie = ben.

Neunzehntes Kapitel.

Josquin del Prato; und der Zustand der Musik während des frühern Theils des sechzehnten Jahrhunderts.

Josquin del Prato *), schon als Okenheim's Schüler erwähnt, war der nächste ausgezeichnete Contrapunctist der Flämischen oder Niederländischen Schule. Wenn die geistlichen Compositionen dieses grossen Tonsetzers seit langer Zeit außer Gebrauch gekommen sind, so ist dieß der Veränderlichkeit der Notation, und dem Eigensinne der Mode mehr zuzuschreiben, als einem Mangel an Gehalt, selbst von der erhabensten Art. Wenn wir Palestrina, Orlando di Lasso, Tallis und Bird, bewundern, deren Arbeiten die musikalischen Bibliotheken des sechzehnten Jahrhunderts schmückten und bereicherten, wie viel mehr sollten wir von den Fähigkeiten Josquin's ergriffen werden, der, hundert Jahr zuvor, nicht allein alle vorhandene Schwierigkeiten des Kanons, der Fuge, der Nachahmung, und jeder Gattung von gelehrter und sinnreicher harmonischer Verbindung und Entwickelung, besiegte, sondern auch neue harmonische Zusammensetzungen, originelle Anordnungen der Stimmen gegen einander, erfand, und im hohen

*) Josquin wird von Guicciardini (Descriz. di tutti i Paesi bassi) unter die Flämischen Musiker gezählt. Aber der Zusatz del Prato zu seinem Namen, oder Lateinisch, Pratensis, zeigt an, daß er ein Toscaner gewesen ist. Auch wird er oft von Italiänischen Schriftstellern unter dem Namen Josquino, Jodoco del Prato, erwähnt. Franchino gibt ihm, wenn er von seiner außerordentlichen Erfindungsgabe und Gelehrsamkeit spricht, diese Benennung; und hierin ist ihm fast jeder theoretische Schriftsteller gefolgt.

Grade der Urheber der modernen vielstimmigen Composition war.

Ein stärkerer Beweis von Josquin's hohem Rufe als eines Tonsetzers kann wohl nicht angeführt werden, als folgender, aus Castiglione's Cortegiano genommener Umstand. Indem dieser Verfasser von der unglaublichen Ausdehnung spricht, bis zu welcher bei gewöhnlichen Menschen oft das Vorurtheil in Hinsicht des Verdienstes literarischer Producte gehen kann, erläutert er seine Behauptung durch das Entzücken, womit eine gebildete Gesellschaft seiner Bekannten eine Kopie von Versen gelesen hatte, welche ihnen als das Product Sanazaro's angekündigt worden waren, und die hohen Ausdrücke, mit denen sie sie zu rühmen fortfuhren, bis sie entdeckten, daß sie nicht von ihm waren, da denn ihr Beifall sich sogleich in eine eben so heftige Verwerfung verwandelte. Und dann fährt er fort, seinen Ausspruch durch den Zusatz zu verstärken: „So wurde eine vor der Herzogin von Urbino gesungene Motette gänzlich unbeachtet gelassen, bis man erfuhr, daß sie aus Josquin's Feder kam, da sie denn allgemeines Entzücken erregte." Als ein schickliches Seitenstück zu dieser Erzählung gebe ich folgende aus Zarlino. Die Motette, verbum bonum et suave, welche in der Päpstlichen Kapelle zu Rom lange als Josquin's Werk aufgeführt worden war, wurde als eine der schönsten Compositionen der Zeit geschätzt; aber der berühmte Willaert, welcher Flandern verlassen hatte, um nach Rom zu gehen, und fand, daß man diese Motette als Josquin's Arbeit anhörte, erklärte sie für sein Eigenthum. Man glaubte

ihm: das Werk wurde sogleich verworfen, und nie wieder aufgeführt. So hoch stand in der That Josquin's Verdienst, daß sein Name ein Freibrief fast für jede Composition war, und fast jedes Product kein Glück machte, das dieser hohen Empfehlung entbehrte. Indessen beruhte dieß Vorurtheil bei dem Unwissenden, wiefern es Josquin's Verdienst betraf, auf einer durch die Meinungen der besten Richter bestätigten Grundlage. Franchino, da er von den großen Meistern seiner eignen Zeit redet, erwähnt diesen Tonkünstler aufs Ehrenvolleste, und stellt ihn unter die angenehmsten Componisten *). Diesem Zeugniß Franchino's tritt Zarlino eifrig bei, und setzt Josquin auch unter die pratici periti, die erfahrensten ausübenden Künstler; und Adami weiht ihm in seinen „Gesetzen für die Einrichtung der päpstlichen Kapelle" nach Guido als einem Pfleger und Beförderer der Kirchenmusik die höchste Ehre. Er nennt ihn Uomo insigne per l'inventione, einen durch seine Erfindung ausgezeichneten Mann, und meldet, daß er zur Zeit Sixtus des IV. ein Chorsänger in der päpstlichen Kapelle war.

Nachdem Josquin Italien verlassen, ward er Kapellmeister bei Ludwig XII. von Frankreich. Sein Ruhm war ihm in diesem Lande vorhergegangen und hatte ihm die günstigste Aufnahme vorbereitet. Wenn er bei seinem

*) Franchino war, wie aus seinen eignen Schriften erhellt, persönlich mit Josquin bekannt. Indem er (Angel. ac Div. opus Musicae Tract.) von einigen Ungenauigkeiten in der Sesquialteral-Proportion spricht, sagt er: di questi inconvenienti ne advertì ta gia molti anni passati Jusquin desprier et Gaspar, dignissimi compositori.

neuen Beschützer glücklich war, so war der Französische König stolz, so anerkannte Talente in seinen Diensten zu haben, und es war schwer zu sagen, welcher von beiden mehr Grund zur Zufriedenheit über diese Verbindung hatte. Ludwig erkannte wirklich sein Glück, einen Mann von Josquin's Talenten zu besitzen so sehr, daß er ihm in einer frohen Aufwallung eine Pfründe *) versprach. Aber Josquin fand es in der Folge nöthig, dem Monarchen sein Versprechen in Erinnerung zu bringen. Er nahm Gelegenheit, dieß öffentlich, doch ohne Anstoß, zu thun. Als er eine Motette für die königliche Kapelle zu schreiben hatte, wählte er aus dem 119 Psalm die Worte: Memor esto verbi tui servo tuo (Gedenke deines Wortes gegen deinen Knecht), und setzte sie mit so bedeutendem Ausdruck, daß der König die Beziehung auf sein vergessenes Wort erkannte, und es bald nachher in Erfüllung brachte. Josquin, nicht weniger voll Gefühl für die königliche Gnade, und eben so dankbar, setzte nun eine andere Motette über folgenden Text aus demselben Psalm: Bonitatem fecisti cum servo tuo,

*) Ludwig, ein großer Liebhaber der Musik, mit der er aber sich nicht durch eigene Ausübung erfreuen konnte, glaubte sich denen, die ihm dieß Vergnügen verschafften, doppelt verpflichtet. Seine Stimme war so schwach und unbiegsam, daß ihm auch das Einfachste nicht gelang, und daß er daher Josquin bat, ihm Etwas zu setzen, worin er doch eine Stimme mitsingen könnte. Dieser schrieb nun einen Kanon für zwei Stimmen, welchem er zwei Nebenstimmen beifügte, von denen die eine blos einen Ton gelegentlich auszuhalten hatte, und die andre den Hauptton und seine Quinte abwechselnd angab. Von diesen wählte der König die erste, und fand, nach manchen eifrigen und geduldigen Versuchen, sich fähig, diesen Ton zum Kanon zu singen.

Domine! „O Herr, du hast gnädig gehandelt mit deinem Knecht.“ Noch ist nicht zu vergessen, daß Josquin, nachdem er sich wegen des königlichen Versprechens zu wiederholten Malen an einen Edelmann gewandt, und immer die Antwort erhalten hatte: „Ueberlassen Sie mir die Sache; ich will schon dafür sorgen,“ und es dennoch bei diesen fruchtlosen Versicherungen blieb, er jene Französische Aeußerung: Laissez faire moi (lassen Sie mich nur machen) in eine Solmisazion brachte, und eine ganze Misse über diese Sylben des Hexachords schrieb: La sol fa re mi *).

Nach Allem, was man aus den besten Quellen schöpfen kann, war Josquin zu seiner Zeit der Fürst der Tonkünstler. Niemand scheint eine gleiche Macht über die Affecte und Leidenschaften der Liebhaber und Beschützer der Musik gehabt zu haben. Rabelais gibt ihm, in seinem Prolog zum dritten Buch des Pantagruel, den ersten Platz unter den neun und funfzig vortrefflichen Meistern, die er ehemals gehört hatte; und seine Compositionen scheinen zu seiner Zeit eben so berühmt gewesen zu seyn, als jetzt die beliebtesten der neuern Meister. Heinrich VIII. von England, als Prinz Heinrich, und Anna Boleyn, sammelten und lernten von denselben bei ihrem Aufenthalt in Frankreich eine große Anzahl. Seine Französischen Lieder für drei und vier Stimmen, sind sehr zahlreich: und mehrere seiner

*) Diese Misse wird im Britischen Museum unter Josquin's andern Arbeiten aufbewahrt, und ist eine vortreffliche Composition.

Missen, von denen einige ganz aus Kanons in der Quarte, Quinte und Octave bestehen, begreifen über zwanzig Sätze. Unter dieser letztern Gattung seiner Werke ist das, über die alte Melodie, genannt l'homme armé, eines der besondersten und genialsten. Dr. Burney fand es im Britischen Museum in einer gedruckten Sammlung, der ersten, die nach Erfindung des Drucks aus der Presse kam. Seine Absicht war, blos zwei oder drei Stücke daraus abzuschreiben; aber er wurde durch die wohlersonnene Verbindung und glückliche Erfindung der Composition so angezogen, daß er die ganze Messe in Partitur brachte. In Josquin's schönem Sine nomine, welches aus einer Reihe Kanons besteht, finden wir zwei sehr interessante Kanons, einen in der Secunde oben, und den andern in der Secunde unten. Man wird sie wohl der Abschrift werth achten. Sie sind im Tenorschlüssel auf der dritten und vierten Linie gedruckt, hier aber der Bequemlichkeit wegen im Sopranschlüssel gegeben.

Canon,
un ton plus haut.









Canon,

un ton plus bas.





Man hält die Themas dieser Stücke für original; aber zu Josquin's Zeit war es gewöhnlich, zu Kanons und Fugen irgend einen alten Gesang oder eine alte Melodie zum Subject zu nehmen. Diese Gewohnheit herrschte noch, als Zarlino blühete, welcher sagt, daß jede damals componirte Misse auf ein gewisses, aus einer populären Motette oder einem bekannten Liede entlehntes Thema gegründet wurde **). Dieser Gebrauch

*) Obgleich keine rasche Ausführung bei diesen Compositionen nöthig war, so konnten sie doch nicht ohne vorhergehendes vieles Studiren und häufiges Probiren genau vorgetragen werden. In dem Original sind keine Tactstriche, und die Geltung der Noten wechselt oft, sowohl durch ihre Stellung, als durch die Wirkung der Zeichen.

**) Glareanus sagt auch, daß zu seiner Zeit kaum eine Misse componirt wurde, die nicht ein wohlbekanntes Lied oder Stück zum Thema gehabt hätte. Und Bayle (Art. Marot) bemerkt, daß Franz I. und sein ganzer Hof Clemens Marot's Uebersetzung der Psalmen nach den Melodieen von Lieblingsliedern sangen.

der Kirchencomponisten, ein Thema zu entlehnen, würde, wenn man sich dabei auf die Kirchenmelodieen oder den feierlichen Canto fermo beschränkt hätte, keinen andern Vorwurf verdient haben, als daß er die Phantasie verbannte und Originalität ausschlösse; aber auf die Annahme leichter und leichtfertiger Volkslieder ausgedehnt, scheint er nicht nur äußerst unschicklich, sondern auch deßhalb höchst tadelnswerth gewesen zu seyn, weil er der ganzen Composition einen Anstrich von Leichtsinn geben, und oft durch unvermeidliche Ideenverbindung den ursprünglich an die Melodie geknüpften Text ins Andenken bringen, und so das Gefühl der nun gesungenen heiligen Worte ganz zerstören mußte *). In seinen Motetten vermied Josquin nicht blos diesen Fehler, sondern er hatte auch den Ehrgeiz, sie ganz als sein Eigenthum zu liefern und ihnen im Ganzen eine seine andern Compositionen überwiegende Vortrefflichkeit zu geben. Ihr Stil ist klar und anmuthig, ihr Gewebe kunstreich und ausgearbeitet; und wenn er sich je seiner eignen fruchtbaren Erfindung überhebt, so geschieht es nur zu Gunsten irgend eines schönen und feierlichen Kirchengesanges, den er so mannichfaltig und freigebig bearbei-

*) Aus allem, was sich über diesen Gegenstand ausmachen läßt, scheint es, daß die Christen, gleich den Türken, welche, nach Gio. Battista Donato, nur eine beschränkte Anzahl Melodieen haben, um diese Zeit die Mannichfaltigkeit ihrer Melodieen einschränkten. Gewiß ist es, daß in England der weltlichen und Volkslieder sehr wenige sind. An Erfindung und Neuheit dachte man so wenig, daß selbst solche Componisten, wie Bird, Morley, Bull, Farnaby und Gibbons, sich begnügten, über die Melodieen alter und wohl bekannter Balladen Variationen zu machen.

t, daß er ganz zu seinem Eigenthume wird. Die
Hauptzüge dieses Theils der Werke Josquin's sind die
Einfalt und Größe ihrer Fugensubjecte, der ernste und
hrwürdige Stil ihrer begleitenden Stimmen, das Sinn-
eiche der eingeflochtenen Nachahmungen, und die allge-
neine Reinheit ihrer Harmonie. Diese Vortrefflichkeiten
waren, als die Musik so sehr auf die Kirche beschränkt
war, als ein solcher Mangel an Melodie und an gefäl-
iger Anordnung herrschte, von hohem Werth, und hin-
reichend, den Tonsetzer, dem sie zu Gebote standen, in
den ersten Rang seines Faches zu stellen. Alle strebten
nach diesen Vorzügen, aber Wenige erreichten sie, und
keiner offenbarte sie in so hohem Grade, als Josquin
in seinen Motetten *).

Wenn dieser große Mann (denn ihm gebührt
diese Benennung) seine Compositionen durch einen we-
sentlichen Fehler herabwürdigte, so war es die Ueber-
treibung, womit er sich den Eigenheiten seiner Zeit über-
ließ, nämlich das Streben nach Schwierigkeiten um ih-
rer selbst willen. Augmentation, Diminution
und Inversion, und jede mögliche Stellung und selbst
Verdrehung der Melodie, waren die herrschende Leiden-
schaft seiner Zeitgenossen, bei denen, dem Auge gefallen,
hinlänglich jede Vernachlässigung des Gehörs vergütete.

*) In der 3ten und 4ten Sammlung von zu Anfang des 16ten Jahrhunderts herausgegebenen Motetten, unter dem Titel Motetti della Corona, sind einige der schönsten Proben von Josquin's Talent in dieser Gattung; unter diesen verdient ein fünfstimmiges Miserere besondre Auszeichnung. In jeder Hinsicht ist es bewundernswürdig, und bietet ein Muster der Chorcomposition dar.

Regelmäßige Kanons wurden über Fugen geschätzt, streng Fugen den freien vorgezogen, und diese wieder der zufälligen Nachahmung, blos nach dem Grundsatze, dem größern Grade der Verwickelung den höhern Werth zu geben. Daß solche Compositionen, als Uebungen, dem aufstrebenden Schüler nützlich sind, und die beste Schule für die, welche nach dem Ruhm wackerer und ausgezeichneter Contrapunctisten streben, ausmachen, ist nicht zu leugnen: allein blos um das Schwere leicht und gewandt auszuführen, ist es nöthig, in unsrer Uebung ihre Schwierigkeit zu erhöhen, so wie öffentliche Tänzer ihre Privatübungen mit Gewichten beladen vornehmen. Man hat behauptet, und gewiß mit Grunde, daß seit Erfindung des Contrapuncts, kein großer Tonsetzer existirte, der sich nicht der Arbeit, diese abstruseren Arten der musikalischen Combination zu studiren und hervorzubringen, unterworfen hatte. Wenn ehemals solche Producte um ihrer selbst willen verehrt wurden; so sollten sie jetzt als Magazine theoretischer Materialien, und als Muster erfinderischer Anordnung und Behandlung geachtet werden: und nicht darum, weil sie der gute Geschmack vom Theater verbannt hat, sind sie auch in der Gattung des Oratoriums, und noch mehr in der Kirchenmusik unpassend. Der nicht zu vertheidigende Fehler in Josquin war, daß er, von Wissenschaft überströmend, zu viel davon in seine weltlichen Compositionen einfließen ließ. Daher sind sie oft ernsthaft, wenn sie munter; und schwierig gearbeitet, wenn sie leicht seyn sollten. Allein hierin ward er nur zu sehr durch die Weise seiner

Zeitgenossen unterstützt; denn wenn seine Compositionen bisweilen zu ernsthaft waren, so waren die ihrigen noch finstrer. Aber wenn ihn Andre gleich an schwerfälligem oder trocknem Ernst übertrafen, so erreichten sie doch nie seine Klarheit, Würde und majestätische Manier. Wirklich gilt er ziemlich allgemein als das Urbild aller musikalischen Vortrefflichkeit, für die Zeit, in der er blühte, und als derjenige, der in seiner Person das eine Originalgenie darstellte, mit welchem in irgend einer Kunst oder Wissenschaft ein Zeitalter bisweilen durch die Güte des Himmels begünstigt und geschmückt wird.

Es ist für jeden denkenden Leser eben so sehr ein Gegenstand des Bedauerns, als eine Schande für Italien, daß, während er in diesem Lande lebte, weder sein hohes Verdienst, noch sein ausgebreiteter Ruhm, ihn vor der Kränkung schützen konnte, modische Buffonerie im Sonnenscheine öffentlicher Freigebigkeit glänzen zu sehen, indessen er ein spärliches Einkommen hatte, und selbst Mangel leiden mußte. In den Sopplementi musicali Zarlino's finden wir folgendes Sonett, von Serafino dell' Acquilla, auf diesen bedaurenswerthen Zustand gedichtet *).

*) Dieser Verfasser, sagt Crescimbeni, wurde wegen seines Talents in der Poesie und Musik hochgeschätzt. Er starb im Jahre 1500, und erhielt folgende Grabschrift:

Qui giace Serafino: partiti hor poi,
Sol d'aver visto il sasso che lo serra,
Assai sei debitore agli occhi tuoi.

Italiänisches Sonett auf Josquin del Prato.

Giosquin, non dir che 'l ciel sia crudo e empio,
Che t' adornò si soblime ingegno:
E s'alcun veste ben, lascia lo sdegno;
Ove di cio gode alcun buffone o scampio,
Da quel ch'io ti dirò prendi l'essempio;
L'argento e l'or che da se splende degno,
Si mostra nudo; e sol si veste il legno,
Quando s'adorna alcun teatro o tempio;
Il favor di costor vien presto manco,
E mille volte il dì sia pur goicondo,
Si muta il stato lor di nero in bianco.
Ma chi ha virtù gioia a suo modo il mondo,
Com' huom che nuota e ha la Zucca al fianco,
Metti 'l sott' acqua pur, non teme il fondo.

Josquin starb früh im sechzehnten Jahrhundert. Walther sagt in seinem musikalischen Lexikon, er sei in der Kirche der h. Gudula zu Brüssel begraben worden, und führt aus Athenae Belgicae von Swertius folgende Grabschrift an *):

*) Verschiedene Lateinische Gedichte wurden auf seinen Tod geschrieben, zu deren einem die Musik in der siebenten Sammlung Französischer Gesänge in fünf und sechs Stimmen, zu Antwerpen 1545 gedruckt, im Britischen Museum aufbewahrt wird. Eins dieser Gedichte ist zweimal componirt, von Benedict, und von Nicolas Gombert, einem von Josquin's Schülern. Dieser Umstand schien bemerkenswerth, um den Einfluß ungegründeter Vorstellungen anzuführen. Weil beide Compositionen in E moll, sowohl mit einer kleinen Secunde als mit einer kleinen Terz geschrieben sind, so führte sie Blainville, ein Gelehrter und Musikus des letzten Jahrhunderts, als Beweise von der Existenz eines dritten Modus an, der von unserm Moll und Dur verschieden sei. (S. Musica de France 1751). Und

Mors inevitabilis!
Mors amara, mors crudelis,
Josquinum dum necasti,
Illum nobis abstulisti,
Qui suam per harmoniam
Illustravit ecclesiam.
Propterea dic tu Musicae:
Requiescat in pace. Amen.

weil dieser modus, wie er behauptet, an der Modulation unsrer Dur- und Moll-Tonart Theil nimmt, so nennt er ihn den gemischten. Rossean erklärt sich in seinem Dictionnair hierüber folgendermaßen:

„Da dieser neue modus nicht durch die Analyse der drei Consonanzen, wie der modus maior und minor, gegeben wird, so ist er nicht, wie sie, durch dem modus wesentliche Harmonieen bestimmt, sondern durch eine ganze ihm angemessene Tonleiter, sowohl im Aufsteigen, als im Herabgehen, so daß, während in unsern zwei Tonarten die Scala durch die Consonanzen gegeben wird, so in dem neuen modus die Consonanzen durch die Tonleiter gegeben werden." Er zeigt dann, daß der wesentliche Unterschied zwischen dem gemischten modus und den unsrigen, in Ansehung der Melodie, auf der Lage der zwei Halbtöne beruht; von denen der erste in dem gemischten unveränderlich zwischen der Tonica und der Secunde, und in den andern zwischen der Quinte und Sexte ist. Und in Ansehung der Harmonie, sagt er, findet sich am Eingange des Stücks die kleine Terz, im Verfolg aber die kleine oder große Terz. Alles dieses sagt Rousseau blos zur Erläuterung, nicht zur Unterstützung, da seine große Einsicht die Vertheidigung unmöglich gefunden haben würde. In dieser Absicht allein bringt er folgendes Beispiel der Scala und harmonischen Begleitung von Blainville's gemischtem modus vor:

Die Nachricht über diesen berühmten Meister kann nicht besser geschlossen werden, als mit Beifügung folgenden Probestücks seiner Talente und Einsichten; als



es Tonsetzers in dem Stil und der Manier, die zu ner Zeit herrschten.



Sollte man zu Gunsten der Idee Blainville's anführen, daß die alte Kirchenmusik oft nach diesem Plane gesetzt

Canon,

Duo in Uno.



wurde, so dient zur Antwort, daß sie barbarisch und nach keinem Princip der Harmonie und dem erlaubten Verhältniß der Accorde zu dulden war. Die Tonarten solcher Compositionen waren höchstens zweideutig, und die Compositionen selbst unregelmäßig.

*) Hier in der untersten Stimme hatte der Verfasser die Worte bis zu Anfange des dritten Tactes unterzusetzen vergessen; daher ich sie bis dahin nach Bedünken unterzulegen gewagt habe.

A. d. U.


O Je - su, Fi - li
vid, mi - - - - se -
O
vid, mi - - - - - se
Da - - vid, mi-
re-re me - - - - - i
Je - su Fi - li Da - -
re - - - - - - -



i, Fi - li-

se - re - - re me - i Fi -

- re me - - i,

- - se - re - re me - i, Fi -


li - a me - a
- lia me - a ma - - -
Fi - - li - a
li - á me - - - a
ma - le a dae - mo - ni -
- - le a dae - mo - ni - o
me - - - a ma -
a dae - mo - - ni -


o ve - xa - tur,
ve - xa - - - -
le a dae - mo - nio ve - xa -
o ve - xa - -
nam et ca - tel - li e - -
tur; nam et ca - tel - li e - - -
tur; nam et ca -
tur;


dunt de mi - cis quae ca -
- dunt de mi - cis quae
tel - li o - dunt de
nam et ca - tel - li e - -
- - dunt, -
- ca - - - - dunt
mi - cis quae ca - - -
dunt de mi - - -



de men - - -
de men - sa do - mi - no
dunt do
cis, quae sa - - -
- - sa do -
- - - - -
men - - - -
- - - - dunt


- - - - mi - no - -
- - - - rum su -
sa do - -
-do - men - sa
- rum su - -
- o - - - - -
- mi - no - - -
do - mi - no - - -


o
rum.
rum. O
mu
rum
su
rum
ma
o
O
mu - li - er,
ma -
li - er
ma
gna
o
rum.
O


gna est fi - - -
est fi - - -
rum. O muli - er ma -
mu - lier, ma - - gna est
- - des tu - a.
- - des - tu - a.
gna est fi - des tu - a.
fi - des tu - - a.

Der nächste bedeutende Meister der Tonkunst nach Josquin war Heinrich Isaac, von Einigen Arrigo Tedesco genannt. Von diesem Contrapunctisten sprechen Poliziano und andre Florentiner Schriftsteller in sehr erhabenen Ausdrücken. Während Tinctor an der Spitze der Neapolitaner Schule, und Josquin an jener der Römischen stand, war Isaac Kapellmeister der St. Johanniskirche zu Florenz. Zur Zeit des Carnevals pflegten gewisse Lieder, Canti Carnascialeschi genannt, auf den Straßen dieser Stadt von maskirten Personen gesungen zu werden. Anton Franc. Grazzini, der eine Sammlung dieser Lieder herausgab, sagt in seiner Vorrede, daß das erste derselben, welches zur Zeit des Lorenzo il Magnifico gesungen wurde, von Isaac in drei Stimmen gesetzt worden war *).

Glarean erhebt einstimmig mit Polizian die Verdienste dieses Tonsetzers, spricht von seinem großen Genie und seiner Gelehrsamkeit, und sagt, „er habe diejenigen Kirchengesänge, in welchen er irgend eine Majestät und Kraft fand, mit solcher Harmonie geschmückt, wodurch sie über alle neue Sätze der neuern Zeiten erhoben wurden. Besonders liebte er es, eine von den Stimmen eine Note aushalten zu lassen, während die andern in Bewegung waren, gleich den Wellen der See, die bei einem Sturm um einen Felsen fluten **).“ —

*) Bald nachher wurden viele Gesänge dieser Art zu 4, 8, 12 und sogar 15 Stimmen gesetzt; ein Beweis, daß die Anwendung des Contrapunkts nicht auf geistliche Musik eingeschränkt wurde.

**) Der Verfasser bemerkt hier noch, es erhelle nicht, woher Isaac auch Arrigo Tedesco genannt worden sei. Allein dieß

Verschiedene seiner Compositionen haben sich erhalten, und wenn man den Zustand der Harmonie zu seiner Zeit erwägt, so ist man seiner Einsicht und der sinnreichen Anordnung seiner Partitur viel Lob schuldig. Wenn er auch in seinen Melodieen keine merkliche Leichtigkeit der Fantasie verräth, so ist doch seine Fähigkeit in der Imitation bedeutend, und seine Harmonie voll Kraft. Zugleich aber muß man gestehen, daß er zu sehr an dem Mixolydischen modus hing, und dadurch seinen Tonverbindungen etwas Steifes und Unbehülfliches gab. Für einen Componisten aus dem letztern Ende des 15ten Jahrhunderts ging er merklich frei mit den Dissonanzen um, und in einer seiner noch vorhandenen Compositionen kommt eine unvorbereitete (naked) None vor.

Jakob Hobrecht, ein Niederländer, nahm zu seiner Zeit einen hohen Rang ein: und war sehr berühmt, sowohl wegen seiner fruchtbaren Erfindung, als wegen seiner gründlichen Einsicht. Unter seinen Schülern war der berühmte Erasmus; und Glarean, ein Schüler dieses großen Mannes, sagt, er habe seinen Lehrer oft vom Hobrecht als einem Tonkünstler ohne Gleichen sprechen gehört. Zum Beweise der seltenen Behendigkeit seines Componirens wird erwähnt, daß er eine ganze und sehr treffliche Misse in einer Nacht schrieb.

Die Zeit von Hobrechts Geburt ist nicht bekannt: da aber seine Misse Si dedero zu Venedig im Jahre

darf nicht befremden, da Arrigo so viel als Enrico, Heinrich ist, und durch Tedesco ein Teutscher bezeichnet wurde, wofür er wohl allgemein galt; und selbst sein Hauptname Isaac ist wenigstens nicht Italiänisch.

A. d. U.

1508 gedruckt wurde, so war er wahrscheinlich um 1480 geboren *). Die Melodie des Zeitraums, in dem dieser große Contrapunctist lebte, war, mit der in den spätern Zeiten verglichen, so trocken und einförmig, und was man jetzt unter Arie (air) versteht, so entfernt von dem Zweck des Tonsetzers, daß man so Etwas in Hobrechts Werken gar nicht suchen darf, ungeachtet seines hohen Ranges unter den Meistern seiner Zeit. Seine Harmonie und Modulation aber gehören zur ersten Klasse der Vortrefflichkeit, und sind so gebildet und geführt, daß sie auf das Gemüth und Gehör einen höchst majestätischen Eindruck machen. Man bemerkte bei ihm, daß er ungewöhnliche, gesuchte und pedantische Gänge vermied; ein Verdienst, das nicht immer seinen Vorgängern Okenheim, Josquin und Isaac zugestanden werden konnte.

In dieser frühen Periode gab es mehrere Componisten, die durch ihre Werke die öffentliche Aufmerksamkeit erregen konnten, aber keine, außer Johann Mouton, Pierre de la Rüe (von Walther ein Niederländer genannt), Anton Brumel (Josquin's Zeitgenosse), Gaspar, und Feum oder Fevin, deren Arbeiten auf uns gekommen oder wenigstens der Erwähnung werth sind. Unter diesen ist Mouton (nach Glarean, ein Franzose; nach Guicciardini, ein Niederländer) der einzige Meister, der unsre besondre Bemerkung ver-

*) Dr. Burney brachte diese Composition in Partitur, und sagt von ihr, daß, obgleich die Stücke im Thema einander etwas zu ähnlich sind, doch der Contrapunct rein, klar und meisterhaft sey.

dient. Da Zeit und Ort seiner Geburt nicht genau bekannt sind, so ist es doch außer Streit, daß der Haupttheil seines Lebens den Diensten Ludwigs des XII. und Franz des I. von Frankreich gewidmet war *). Er war ein Schüler Josquin's, und näherte sich am meisten der Vortrefflichkeit seines Lehrers in seinen Motetten, deren Feinheit und Gefälligkeit man seinem Leben am Hofe zugeschrieben hat. Unter diesen Gattungen seiner Composition ist eine der gefälligsten und meisterhaftesten sein Non nobis Domine, zur Geburt der zweiten Tochter Ludwigs des XII. von Anna von Bretagne, Renée, im Jahr 1509, geschrieben. Das einzige mit dieser Arbeit wetteifernde Stück ist seine Motette Quam pulcra est amica mea aus Salomon's hohem Liede. Außer diesem schrieb er viele Missen, die Leo X. sehr hochschätzte. Ein

*) In den Memoirs von De la Foret, Ambassadeur von Franz dem I. an den Türkischen Kaiser Soliman II., im Jahr 1543, lesen wir, daß der König, ein warmer Freund der Tonkunst, um seinem neuen Bundesgenossen zu gefallen, ihm ein auserlesenes Musikcorps schickte, womit er ihm ein würdiges Geschenk zu machen hoffte. Soliman empfing die Musiker sehr artig, und hörte drei Concerten in seinem Palaste im Beiseyn seines ganzen Hofes aufmerksam zu. Er gab sein Vergnügen und seine Zufriedenheit über die Musik zu erkennen; da er aber bemerkt hatte, daß sie geneigt war, sein Gemüth in eine weiche Stimmung zu setzen, so fürchtete er eine noch mehr erschlaffende Wirkung von ihr auf seine Hofleute. Der Geschicklichkeit und Anstrengung der Musiker gab er großen Beifall: allein er besorgte, die Einführung dieser Musik unter seinem Volke möchte eben so viel Unordnung hervorbringen, als der erlaubte Genuß des Weines; daher entließ er sie mit einer ansehnlichen Belohnung, nachdem er, alle ihre Instrumente zu zerbrechen, befohlen, und ihnen bei Todesstrafe, wieder in sein Land zurückzukommen, verboten hatte.

Miserere für vier Stimmen von ihm hat Glarean in seinem Dodecachordon aufbehalten, wie auch folgende Hymne, die ich wegen ihres Werths, da sie nicht lang ist, hier mittheile.

Hymnus
zu vier Stimmen. Von Johann Mouton.




to - - ria.
ris, sal - va - -
Sal - ve Ma -


Sal - ve Ma - ter sal - -
Inversio.
Sal - ve Ma - ter sal -
to - ris, sal - - -
ter sal - va - to - -


- - - va - to
va - to - ris,
to - - ris, sal -
ris, - vas e - le -
ris, vas e -
vas e - le - -
- - va - to - ris,
- - - ctum vas ho -


lo - - - - ctum
- ctum vas ho - no -
vas e le - -
- no - ris,
vas ho - no - -
ris,
- - - - ctum vas
vas mi -



- - - - ris,
- vas mi - se -
ho - no - ris, vas ho - no -
- se - ri - cor -
vas mi - se - - ri -
- - ri - cor - -
ris,
- - - - di -


cor - di - ae
- - - di - ae
vas mi - se - ri - cor - -
ae sis
sis pro no - - -
sis pro no -
- di - ae, sis
pro no - bis, pro no -


bis, fons — — ve -
sis pro no - bis,
pro no - - - : bis,
sis fons ve - ni -
ae, fons — —
fons ve - ni - ae, fons
fons — — vo - -
ae, fons ve - ni - ae, fons



Zwanzigstes Kapitel.

Zustand der Musik von dem frühern Theile des sechzehnten Jahrhunderts an, bis auf die Regierung der Elisabeth.

Nach den vorhandenen Zeugnissen, die uns von dem Verdienste der Tonkünstler der verschiedenen Länder Europens in ihren Werken hinterlassen worden sind, scheint es, daß die Niederländer am fleißigsten und glücklichsten daran arbeiteten, die Harmonie zu einem Zustande der Festigkeit, Reinheit und Schönheit zu bringen. In der letztern Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hatten die Niederlande viele Meister, deren Producte ihre Talente und Einsichten offenbarten, und selbst die Anerkennung und den Wetteifer der Italiäner erregten. Die-

ser eine Zeitlang von den Niederländern errungene Vortheil über die Tonsetzer eines durch das musikalische Genie seiner Einwohner allgemein berühmten Landes kann wohl einem freiwilligen Stillstand zugeschrieben werden, den die letztern in ihrem Contrapunkt und ihrer Harmonie machten, um ihre Laufbahn zu verändern oder einen neuen Stil der Composition auf Franchino's Grundsätze zu gründen. Des Gregorischen Gesanges müde, wünschten die Geistlichkeit und die Laien in den Kirchendienst eine größere Freiheit und Abwechslung der Melodie eingeführt zu sehen *). Die Italiänischen Meister, von zu geschmeidigem Geiste, um von der vorgeschlagenen Veränderung sich lange zurückhalten zu lassen, wurden bald mit einer leichtern und fließendern Manier vertraut, und zeigten sich fähig, mit den Niederländern in der Composition der Madrigale und andrer Formen der weltlichen Harmonie zu wetteifern, worin ihre höhere Erfindungsgabe und ihre von Natur gewandte und blühende Fantasie bald sich deutlich offenbarten.

Während die Niederländer und Italiäner so die Me-

*) Leo X., der die Musik ausschweifend geliebt haben soll, war der erste Papst, welcher diese Verbesserung in der Composition des Chors angab, die so weit getrieben wurde, daß das Concilium von Trient, bei Erwägung des Zustandes der Kirchenmusik, durch das, was man ihren Misbrauch nannte, beunruhigt wurde, und einen Beschluß gegen das sonderbare Singen ergehen ließ. Unter andern verbot dieser eben so sonderbare Beschluß den Gebrauch der Musiken in den Kirchen mit Einmischung üppiger Gesänge, alle weltlichen Actionen, profanes Gespräch, Lärm und Geschrei („l'uso delle musiche nelle chiese con mistura di canto di suono lascivo, tutte le azioni secolari, colloquii profani, strepiti, gridori).

lodie verfeinerten, und der Harmonie ein neues und besseres Gepräge gaben, sahen die Engländer mit Eifer und nachahmendem Ehrgeiz auf ihre Fortschritte in beiden Theilen der Kunst. Wirklich wurden schon im funfzehnten Jahrhundert nicht nur 4, 5, und 6stimmige Missen, sondern auch weltliche Gesänge von 2 oder 3 Stimmen in England hervorgebracht, deren Contrapunkt zu ihrer Zeit sich mit dem jedes andern Landes messen konnte.

Unter den Englischen Tonkünstlern des 16ten Jahrhunderts finden wir den ausgezeichneten Dr. Robert Fayrfax, einen Doctor der Musik von Oxford und Cambridge, der unter Heinrich dem VII. und Heinrich dem VIII. blühte. Aus einer noch vorhandenen seltenen handschriftlichen Sammlung alter Englischer Gesänge ergibt sich, daß Fayrfax sowohl weltlicher, als geistlicher Tonsetzer war, und daß er und Sir Thomas Phelyppes vor den andern Künstlern ihrer Zeit sich auszeichneten. Bischof Tanner meldet, daß Fayrfax aus Bayford in der Grafschaft Hertford gebürtig war, und zu St. Albans starb, wo er an der Abteikirche Organist gewesen, und in dieser Kirche begraben wurde. Unter seinen übrigen Compositionen finden wir die folgende, welche der Mittheilung werth scheint. Im Original sind die zwei Oberstimmen im Contratenor- (oder Alt-) und Tenorschlüssel geschrieben, hier sind sie aber der Bequemlichkeit wegen im Sopranschlüssel gesetzt.


Alt.
Tenor.
Bass.
A - ve sum -
A - ve sum -
mae ae - ter - ni - ta - tis,
mae ae - ter - ni - ta - tis, Fi -
Fi - li - a cle - men - tis - si - -
li - a cle - mentis - si - -



Sum - mae ve - ri - ta - tis,
- - ma. Sum - mae ve - ri - ta -
- - - - ma.
ma - ter
- - tis, ma - ter
Sum - mae ve - ri - ta - tis ma - ter
pi - is - si - ma,
pi - is - si - ma sum - mae bo - ni -
pi - is - si - ma sum - mae bo - ni -


sum - mae bo - ni - ta - tis sponsa
ta - tis spon - sa be - ni - gnissi -
ta - tis sponsa bo - ni -
be - ni - gnis - si - ma summae tri -
ma, sum - mae tri - ni - ta -
gnissi - ma, sum - mae tri -
- ni - ta - tis an cil - la mi - tis -
tis an - - cil -
- ni - ta - tis an - cil - la



In dem handschriftlichen Bande, welcher die Gesänge des Dr. Fayrfax enthält, sind viele andre von verschiedenen Meistern, unter denen wir John Taverner, Dr. Tye, John Shephard, John Marbec und Robert Parsons, nebst noch andern finden, die mehr weltliche, als Kirchencomponisten, gewesen zu seyn scheinen.

John Taverner war Organist zu Boston in Lincolnshire, und an dem Cardinal-, jetzt Christkirchencol-

legium zu Oxford. Die Absicht auf die Pfründe an demselben zog ihn nebst dem Märtyrer Frith von Cambridge weg. Sie scheinen, durch Luther's Reformation über die Misbräuche der Kirche aufgeklärt, nebst andern Personen geheime Zusammenkünfte über Religionsgegenstände gehalten zu haben. Sie wurden der Ketzerei angeklagt, und in eine tiefe Höhle unter dem Collegium eingekerkert, wo Einige von der durch die da aufbewahrten Salzfische verdorbene Luft den Tod fanden *).

Wider Taverner konnte man nichts anführen, als daß er einige ketzerische Bücher unter die Diele einer Schule versteckt hatte; in Rücksicht seiner ausgezeichneten Wissenschaft erhielt er vom Cardinal die Freiheit. Aber Frith wurde nebst Andreas Hewet, einem andern Anhänger der Lutherischen Gesellschaft zu Smithfield verbrannt.

Die ersten Reformatoren, die mehr auf Vernunft und Grundsätze, als auf Gepränge und Zerimonieen hielten, waren nicht geneigt, die alten Verschönerungen des Kirchendienstes beizubehalten, sondern vielmehr zuerst bemüht, alles Aeußerliche derselben einzuschränken, oder gar abzuschaffen. Mit den sichtbaren Formalitäten, wurde auch die Musik beschränkt, und Hymnen und Psalmodieen zu einfachen Melodieen verdrängten in den Pfarrkirchen die figurirte Harmonie und den verzierten Contrapunct. In den Kathedralkirchen jedoch, in den Chören der Collegien

*) Einer von diesen Unglücklichen, John Fryer, kam in ein Gefängniß in Savoyen, wo er (wie Wood melder) sich sehr mit dem Spiel der Laute tröstete, da er in der Musik recht geschickt war.

und Privatkapellen *), fuhr der vorige Stil der Composition und der Ausführung großentheils noch fort, zu herrschen. Es war in der That ein Luxus, dessen selbst die reformirte Religion nicht ganz entbehren konnte. Er theilte demjenigen, was man das Schauspiel des Cultus nennen könnte, eine einnehmende Pracht mit, erhöhte seine Feierlichkeit, und trug zu der Auszeichnung bei, die man schicklich fand, dem Gottesdienst der Kathedralkirchen und der königlichen und Privatkapellen vor dem der Pfarr- und gemeinen Kirchen zu erhalten. Das Studium des Contrapunctes für die geistliche Musik behielt daher noch in gewissem Grade Aufmunterung; und daher sind viele der Englischen alten Kirchencompositionen aufbewahrt, und mit moderner Harmonie versehen worden, welche den Talenten der Componisten zur Ehre gereichen. Die Frage über Taverner's Genie, Geschmack und Wissenschaft beantwortet sich am besten durch folgende Composition, die ursprünglich in F, und für einen Sopran, Alt und Tenor (a treble, soprano and counter-tenor **) geschrieben, hier aber eine Note tiefer gesetzt ist, aus der doppelten Absicht, sie den meisten Stimmen mehr anzubequemen (denn der Componist führt seinen Discant bis zu B in der Höhe hinauf) und den Gebrauch der Alt- und Tenorschlüssel (soprano and counter-tenor cliffs) zu vermeiden.

*) Die Pracht mancher Privatkapellen kam der einer Kathedralkirche gleich.

**) Man findet hier einen Unterschied zwischen treble und soprano gemacht, wiewohl wir gewöhnlich treble Sopran oder Discant übersetzen; hier scheint aber, wie auch aus der folgenden Angabe der Schlüssel hervorgeht, unter soprano der Alt, und unter counter-tenor der Tenor gemeint zu seyn. A. d. U.


O splen - dor glo -
O splen - dor glo - ri -
ri - ae et i - ma -
ae et i - ma - go sub-
go substan - ti - ae. De - i
stan - ti - ae De - i Pa-tris


Je -
Pa - tris om - ni - po - ten - tis Je -
om - ni - po - ten - tis Je - su
su Chri - - ste
- su Chri - ste u -
Chri - ste u - ni - ce e -
u - ni - ce e - jus - dem fi -
ni - ce e - jus - dem fi -
jus - dem fi - li di -

keinem Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts verdankt der Gottesdienst der Englischen Kathedralkirchen mehr, als John Marbeck, Organisten von Windsor. Sein Fleiß unternahm und sein Genie vollführte das furchtbare Geschäft, alle Bittgesänge, Gebete, Responsorien u. s. w. u. s. w. vom neuen zu componiren, und mit einem Wort die Kirche mit Vielem von derselben Musik zu versehen, die noch heutiges Tages gebraucht wird *).

Im Jahr 1549 ward er Baccalaureus der Musik zu Oxford. Bayle nennt ihn ehrenvoll, weil er von den Katholiken verfolgt wurde; aber Pitts läßt aus demselben Grunde seinen Namen aus. Aus Fox's Acts and Monuments und Burnet's History of the reformation erfahren wir, daß Marbeck mehr rechtschaffen, als klug, und weniger geduldig, als eifrig, in seiner Thätigkeit den Geist seiner Zeit übertraf, und fast ein Märtyrer seiner neuen Ansichten geworden wäre. Verdammt zum Brandpfahl mit drei Andern, die wegen Ketzerei verbrannt wurden, entging er blos durch die eifrige Fürsprache des Sir Humphrey Foster **).

*) Marbeck's Notation des Englischen Kathedralgottesdienstes erschien unter dem Titel: The Book of common praier, noted, 1550. Imprinted by Rich. Grafton, Printer of the King's Majestie, cum privilegio ad imprimendum solum. Es scheint, daß die Behauptung, Marbeck habe den ganzen Kirchendienst vom neuen componirt, nicht so genau zu verstehen ist, weil dieß Buch die Musik des Te Deum laudamus und einige andre Stücke des Formulars fast in demselben Zustande enthält, als worin sie lange vor der Reformation waren.

**) Marbeck kam unmittelbarer mit Robert Testwood in Verbindung und Verwickelung, der für seine Grundsätze büßen mußte. Hieraus dürfte es scheinen, daß Marbeck, wie viele

Die Haupttheile der h. Schrift, oder Kirchenhymnen, welche von Engländern zu lateinischen Worten in Musik gesetzt waren, entstanden unter der Regirung der Maria. Und als Elisabeth den Thron bestieg, wurde eine Schule des Contrapuncts in England gestiftet, welche keiner andern in Europa nachstand. Man darf jedoch nicht vergessen, daß, wenn Musik, gleich dem Handel, auf dieser Insel blühte, sie auch, gleich dem Handel, zuerst in Italien ihr Haupt erhob, von wo aus sie sich in die Hanseestädte, die Niederlande, und jeden Theil Europa's verbreitete; daß das Chor der päpstlichen Kapelle ihr erster und großer Erzeuger war, und daß es blos andern Ländern überlassen wurde, das Modell aufzünehmen, und durch seine Vortrefflichkeit zur Nachahmung angereizt zu werden.

Das allgemeine Verfahren der Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts war, Harmonie auf einen alten Kirchengesang zu errichten; eine Art musikalisches Gebäude, worin sich Wenige mehr auszeichneten, als Robert Parsons von Exeter, erst bei der königlichen Kapelle, und dann Organist der Westminsterabtei. Von Parsons's Composition dieser Art sind noch viele treffliche Proben in den Handschriften des Christkirchcollegiums zu Oxford, unter welchen ein In Nomine ist, auf einen alten Gesang zu dem Benedictus, qui venit etc. gegründet, der

seiner Kunstgenossen, sein Gewissen verletzte. Dieß war nichts ungewöhnliches bei den Musikern jener Zeit, wie aus den Kapelleinrichtungen Eduard's, der Maria und der Elisabeth zu ersehen ist, deren Chorsänger ihr Gewissen immer nach dem Hoftone stimmten, d. h. im vollkommenen Einklange mit dem Oberhaupt der Kirche.

damals ein Lieblingsthema der Englischen Musik war.

Als einen Verlust, mehr für unsre Wißbegierde, als für unsern Geschmack, müssen wir bedauern, daß von der alten Englischen weltlichen Musik nur sehr wenig übrig ist. An Liedern, Balladen und andern der öffentlichen und Privatunterhaltung gewidmeten Tonstücken muß ein Ueberfluß gewesen seyn: aber ihre Gegenstände waren zu temporär, und ihre Arbeit zu flüchtig, um ihr Zeitalter zu überleben. Ob ihnen gleich der Druck Verbreitung gab, so hatten sie doch keine bleibende Archive, wie die Kirchencompositionen; und da die Lieder jedes Jahrs denen des nächsten Platz machten, so wurden sie nach der Reihe hervorgebracht, und nach der Reihe weggelegt und vergessen. Der Adel fuhr fort, eine Anzahl Musiker in seinem Dienst zu behalten, von denen die meisten gelegentlich die benachbarten Klöster besuchten, wo sie die Mönche mit Vocal- und Instrumentalmusik erfreuten: und da im Ganzen Vergnügen ohne Abwechslung aufhört, und nichts mehr durch Abwechslung so gehoben zu werden bedarf, als ein altes Lied, so erschienen mit jedem Tage neue Compositionen, die eben so schnell in ihrer eignen Flut hinweg geschwemmt wurden.

Die Gewohnheit, einen Maitre des plaisirs zu halten, war um diese Zeit nicht auf das Königthum eingeschränkt. Fast jeder Edelmann hatte einen solchen Hausbeamten, dessen besondre Obliegenheit war, die Spiele und Zwischenspiele in den 12 Tagen der Weihnachtszeit

zu dirigiren und anzuordnen *). Aber alle Anstalten dieser Art bei dem Adel weichen an Pomp, Größe und Ausdehnung der Kapelle des Cardinal Wolsey.

Wirklich scheint dieser ehrgeizige Priester, nach den von seinem Zerimonienmeister Cavendish nach seinem Tode herausgegebenen Nachrichten, in dem Glanze der Decorationen und in der Anzahl der Officianten selbst den Papst übertroffen zu haben. Cavendish gibt folgende Beschreibung.

„Erst hatte er einen Dechanten, einen großen Theologen und seltenen Gelehrten, einen Unterdechanten, einen Repetenten des Chors, einen Vorleser der Evangelien und Episteln; zehn Priestersänger, einen Kinderlehrer. Unter den Weltlichen der Kapelle waren zwölf Sänger, zehn Chorknaben, nebst ihrem Aufwärter. In der Sakristei waren zwei Diener, außer andern Lakeien, die an Hauptfesten hierher kamen. In Ansehung der Ausstattung seiner Kapelle übersteigt es mein schwaches Vermögen, die Menge kostbarer Verzierungen und Juwelen zu beschreiben, die dabei angebracht waren. Denn ich habe in Prozession um die Halle 4 reiche Chorröcke, außer den kostbaren Leuchtern und andern Geräthschaften gesehen.“

Zur Erhaltung der äußern Pracht dieser Anstalt

*) In diesen dramatischen Stücken waren die Männer und Knaben der Kapelle die Hauptspieler; für diesen Dienst sowohl, als für ihr Agiren bei andern großen Festen, erhielten sie gewisse bestimmte Belohnungen. Die Dramas, die einen geistlichen Gegenstand hatten, hießen Mysterien. Zum Christfest wurde „das Schauspiel der Geburt Christi,“ zu Ostern das der Auferstehung, aufgeführt.

nale Wolsey seine tyrannische Macht über den Grafen von Northumberland aus, indem er von ihm alle seine Choralbücher verlangte. Der Graf schickte ihm daher 4 Antiphonarien, 5 Graduale, ein Ordinal, ein Manual, und 8 Processionale.

Unter den Musikern zur Zeit Heinrich des VIII. haben wir diesen Monarchen selbst zu nennen. Er war sowohl Componist als vortragender Künstler. Von Erasmus und Burnet erfahren wir, daß er gottesdienstliche Texte in Musik setzte, und in den Büchern der königlichen Kapelle ist ein 4stimmiges Anthem von ihm *).

Es ist Thatsache, daß Heinrich VIII., dessen Geschichte England nicht zur Ehre gereicht, so frühzeitig Musik lernte, und so vertraut mit ihr ward, daß ihr Einfluß seine wilde Natur hätte mildern sollen. Lord Herbert von Cherbury sagt in seiner Biographie dieses Feindes jedes gerechten und menschlichen Gefühls, daß seine Erziehung sorgfältig, und er während der Lebenszeit seines ältern Bruders, des Prinzen Arthur, zum Erzbisthum von Canterbury bestimmt war. So erhielt er nicht nur die nothwendigen, sondern auch die feinern Kenntnisse; er war ein geschickter Lateiner, Philosoph und Geistlicher; und was man an einem König bewundern möchte, auch ein sorgfältiger Musikus, wie zwei

*) In einer 1641 von John Bernard herausgegebenen Sammlung von Kirchenmusik wird dieß Anthem dem Wil. Mundy beigelegt; aber Dr. Aldrich erklärt es nach sorgfältiger Untersuchung für Heinrichs Arbeit, von welchem auch noch eine Motette vorhanden ist, deren echte Abschrift der verstorbene Dr. Wil. Hayes, Musiklehrer an der Oxforder Universität, besaß.

Gesänge von ihm gesetzte, und oft in seiner Kapelle gesungene Missen überflüssig beweisen *)."

Wir ersehen auch aus Hollingshed, daß während seiner Reisen von einem Ort zum andern Gesang, Spiel auf der Flöte und dem Spinett, und Liedercompositionen seine Hauptunterhaltung war; auch gesteht man ihm allgemein große musikalische Handfertigkeit zu, und hinlängliche Fähigkeit im Contrapunct zu solchen Arbeiten, die seinen Namen tragen **). In einer Sammlung Antheme, Motetten und anderer Kirchenstücke, in der Handschrift John Baldwins vom Chor zu Windsor, einer

*) Sein musikalischer Geschmack indeß, entfernt, sich auf Kirchenmusik zu beschränken, hatte sich so stark zu Liedern und Balladen geneigt, daß die von den Weltgeistlichen verfertigten leichtsinnigen und scherzhaften Melodieen seit Eduard des III. Zeit, von seiner hohen Begünstigung derselben den Namen König Heinrich's Belustigung (King Henry's Mirth) erhielten.

**) Um diese Zeit wurde musikalische Bildung als ein nothwendiger Bestandtheil der Erziehung nicht nur eines feinen Mannes, sondern auch eines Fürsten angesehen. Wir lesen in Sandovals Leben des Kaisers Karl V.: „Er war ein großer Freund der musikalischen Wissenschaft, und nach seiner Thronentsagung wollte er die Kirchendienste blos von der Orgel begleitet und von 14 oder 15 Mönchen gesungen haben, die gute Musiker und aus den Geschicktesten ihres Ordens erlesen waren." „Er war selbst so einsichtsvoll, daß er es gleich bemerkte, wenn sich ein Nebensänger eindrängte; und wenn Einer einen Fehler machte, rief er: der hat gefehlt, und bezeichnete ihn. Er war auch so eifrig, daß keine Weltlichen hinzukommen durften; und eines Abends, als ein Contraltist aus Piacenza mit den Sängern am Pulte stand, und einen Vers mit ihnen trefflich sang, ließen, ehe er den andern singen konnte, einige von den Fremden fort, und sagten dem Prior, er möchte ihn aus dem Chor stoßen, oder ihn wenigstens schweigen heißen." „Der Kaiser verstand Musik, und empfand ihre Reize: die Mönche entdeckten ihn oft hinter der Thüre, wie er in seinem Zimmer nah am

Sammlung, die 1591 vollendet worden zu seyn scheint, befindet sich folgende Composition zu drei Stimmen, mit den Worten Henricus Octavus zu Anfange, und den Worten Henricus Octavus zu Ende der Oberstimme. Die Einsicht, die sie verräth, wird Vielen mehr scheinen, als sich von einem König erwarten läßt, wofern sie nicht bedenken, daß Heinrich von seinem Vater für die Kirche bestimmt war, und damals eine hinreichende Kenntniß der Musikregeln ein nothwendiges Erforderniß des geistlichen Berufs ausmachte. Die Worte sind aus dem hohen Liede Salomon's genommen, und wie man glaubt, an eine seiner Geliebten gerichtet, die er in seinen frühern Jahren zu Greenwich unter seinen Schutz genommen hatte *).

In der Abschrift, nach welcher die Composition copirt ist, sind die Stimmen für zwei Alte und einen Tenor geschrieben. Die Schlüssel sind auch hier aus dem obigen Grunde verändert worden; der Ton aber ist beibehalten.

Hochaltare saß, den Tact schlug und nach den Stimmen mitsang; und wenn einer herauskam, so hörten sie ihn den Fehlenden nennen, z. B. der rothköpfige Dummkopf ꝛc." „Ein Componist aus Sevilla, von meiner eigenen Bekanntschaft," fährt der Biograph fort, „Namens Guerrero, überreichte ihm ein Buch Motetten und Missen, und als eins dieser Stücke zur Probe gesungen war, rufte der Kaiser seinem Beichtvater zu: Seht, was für ein Dieb, was für ein Plagiar, ist dieser — —! ei, diese Stelle hat er von Dem, und diese von Jenem! indem er sie nannte, wie sie vorkamen. Indessen standen die Sänger erstaunt, da keiner diese Diebstähle bemerkt hatte, bis sie der Kaiser aufzeigte."

*) Ihre Wohnung (Puttenham in seiner Arte of English Poesie erzählt es) war in einem Thurm im Park des Alten Schlosses. Wenn er sie besuchte, kam er gewöhnlich auf seiner Barke gefahren, begleitet von Sir Andr. Flamock, seinem Fahnenträger, einem Mann von Laune, der ihn mit drolligen Einfällen und Geschichten unterhielt. Der König pflegte zum Zeichen seiner Annäherung sein Horn beim Eintritt in den Park zu blasen.


Quam pul - chra es
Quam pulchra es et quam de -
et quam de - co - ra
co - - ra quam pulchra
et quam de - co - ra! quam de -
Quam pul -
es et quam de - co - - ra!


- co - ra, quam pul - chra es -
- chra es, quam pul - chra es et
et quam de - co - - -
quam de - co - ra et quam de - co -
ra. Ca - ris - si - ma in de-
ra.
Ca - ris - si - ma in de - li -


li - ci - is, ca - ris - si -
ciis, ca - ris - - si - ma in de -
ma in de - li - - -
li - - - - ciis,
- ciis, in de - li - ciis,
in de - li - - ciis, ca - ri - si -



*) Hier sind die Worte vergessen. A. d. U.


la – ta est pal – – – –
a as – si – mi – la – ta est pal –
as – si – mi – la – –
mae as – si – mi – la – ta est pal –
mae as – si – mi – la – ta
ta est pal – – –
– – mae as – si – mi –
est palmae as – si – mi – la – ta est pal –


la - ta est pal - - -
mae - et u- bo - - ra
mae et u - be - ra - tu -
- - mae et u - - be - ra
tu - - a. Bo - - -
a. - Bo - -
- - - tu - a. Bo - -


tris ca
tris
tris
ca put tu
ca put tu
put tu um ut car
um ut
um ut car me


- mo - lus ca - put tu-
car - - - - - tu-
- - - - - lus, -
um. Ut car - - -
lus, ut car - -
- - ut car - - - -
- - - - - -
- - - - - -
- - - - - -


me -
me - lus, ut car -
me - lus, ut car -
lus, col -
me - lus, col -
me - lus, col - lum - tu
lum tu - um
lum tu - um, sic - ut
um, sic - ut


sic - ut Tur - ris E - bur-
tur - ris, e -
tur - ris e - bur - -
- ne - a, - sic - ut tur -
bur - - - na - -
ne - a, - sic - - ut
ris e - - - bur - ne -
- - - a,
tur - ris e - - -


a e - - bur - ne
tur
bur - ne - - a, sic -
a, sic - ut
ris
ut tur - - ris e -
tur - ris e - burne -
e - bur - ne - a.
burne -


sic - ut Tur - ris - E -
tur - ris, e -
tur - ris e - bur -
- ne - a, sic - ut tur -
bur - - na
ne - a, - sic - ut
ris e - - bur - ne -
- - - a,
tur -


tur
bur - ne - - a, sic -
a, sic - - ut
ris -
ut tur - - ris e -
tur - ris
e - burne-
- a.
burne -



*) Hier sind die Worte vergessen. A. d. U.



la - ta est pal - - - - -
a as - si - mi - la - ta est pal -
as - si - mi - la - -
mae as - si - mi - la - ta est pal-
mae as - si - mi - la - ta
ta est pal - - -
- - mae as - si - mi-
est palmae as - si - mi - la - ta est pal-


la - ta est pal - - -
mae - et u- be - - ra
mae et u - be - ra - - tu -
- - mae et u - - be - ra
tu - - a. Bo - - -
a. - Bo - -
- - tu - a. Bo - -


tris ca-
tris
tris
ca - put tu
ca - put tu
put tu - - um ut car -
um ut
um ut car me -


me - lus
ca - put ta-
car - me-
lus,
um. Ut car
lus, ut car
ut car


me -
me - lus, ut car -
me - lus, ut car -
lus, col -
me - lus, col -
me - lus, col - lum - tu
lum tu - um
lum tu - um, sic - ut
um, sic - ut


sic - ut Tur - ris E - bur-
tur - ris, e -
tur - ris e - bur -
ne - a, sic - ut tur -
bur - na
ne - a, sic - ut
ris e - - bur - ne -
- - - a,
tur - ris e -


a o bur-na
tur
bur ne a, sic
a, sic ut
ris
ut tur ris e
tur ris e burne
e bur ne a.
burne


a. Ve - ni di-
Ve - ni di - le -
a. Ve - - -
le-cte mi, di - le - cte mi, Ve-
- cte mi, ve - ni di-
- - - ni -
ni di le - cte mi, ve -
le - - cte mi, Ve - ni di -
di - - -



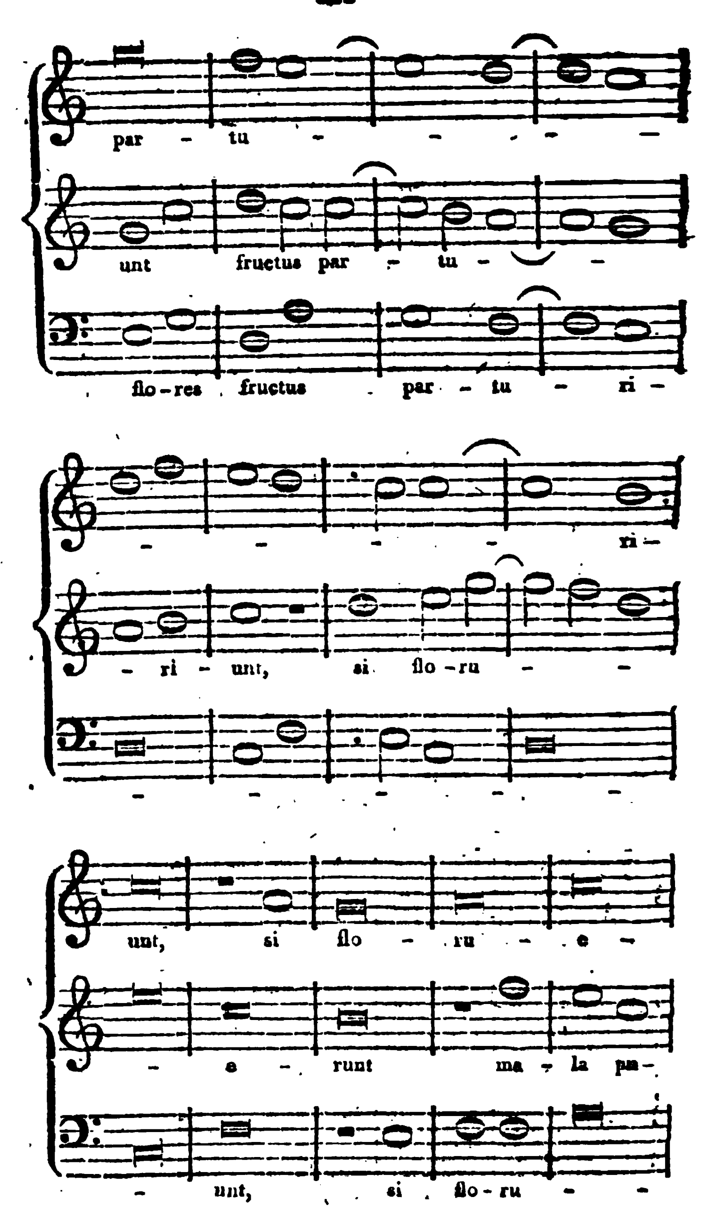
ni di le - - -
le - - - -
- - - - le -
- - - - -
- - - -
- - - cte
- cte mi. E - gre - di - a - mur,
- cte mi. E - gre -
— mi.


e – gre – di – a – mar, e – gre – –
– – di – a – mur in A –
– di – a – mur in A – grum,
– – – grum, E –
E – gre – di –
gre – di – a – mur in A –
a – mur in a – – –


grum, in a -
- - - - -
in a - -
- grum,
- - grum, in a -
- - - -
grum, in


- grum, vi - de -
in a - -
a - grum, vi - de - a -
a - mus, vi - de - a - -
- - - - grum,
- mus, vi - de - a - - mus,
- mus, si flo -
vi - de - - a -
si flo - res


res fru ctus
mus, si flo res fru
fru ctus par tu ri unt,
par tu ri unt, si
ctus, fru
si flo res fru ctus par
flo res fru ctus
ctus par tu ri
tu ri unt, si


par - tu - - - - -
unt fructus par - tu - -
flo-res fructus par - tu - ri -
- - - - ri -
- ri - unt, si flo-ru - -
- - - - - -
unt, si flo - ru - e -
- e - runt ma - la pa-
- unt, si flo-ru - -


runt ma - la pu - -
ni - ca - ma - la pu - -
- e - runt ma - -
ni - ca, si flo - ru - e -
- - - -
la pu - -
runt ma - la pu - ni - ca.
- - - - ni -
ni - - -


- I - bi. da - bo ti - bi u - be-
- ca. I - bi da - bo ti - - bi
ca. I - bi da - bo
ra me - a i - bi
u - be - ra me - a, i - bi da-
ti - bi u - - be - ra me -
da - bo ti - bi u -
bo ti - bi u - be - ra
a, u - be -



Ungeachtet des Fortschritts des Geistes der Reformation schmückten doch eine beträchtliche Anzahl Englischer Meister mit ihrem Genie und ihrer Wissenschaft die Kirchenmusik dieses Jahrhunderts. Unter diese ist Wil. Cornish zu zählen, von dessen Compositionen einige in Thoresby's history of Leeds ehrenvoll erwähnt sind. Bischof Tanner spricht von der Vortrefflichkeit seiner Arbeiten, und betrachtet ihn als eine Zierde seines Zeitalters.

Um dieselbe Zeit blühete John Dygon, Prior des Augustinerklosters in Canterbury, ein sehr geschickter Tonkünstler. Er ward nachher Abt dieses Klosters, wie man glaubt, wegen seines großen Musiktalents. Zu Oxford erhielt er das Baccalaureat der Musik.

Ge. Etheridge (Lateinisch Edricus) aus Thame in Oxfordshire, war Mitglied des Corpus-Christi-Collegiums. Außer seiner tiefen Musikkenntniß, besaß er so große Gelehrsamkeit, daß man ihn der Stelle eines königlichen Professors werth hielt. Da er ein entschiedener Katholik war, entfernte ihn Elisabeth von dieser Stelle; hierauf erwarb er sich durch Unterricht der Söhne der Vornehmen aus seiner Gemeine in Grammatik, Logik und Musik ansehnliches Vermögen *). Etheridge war ein vorzüglicher Dichter und ein gründlicher Mathematiker, und nach Ant. Woods Behauptung gehört er als Componist und als Virtuose in eine der ersten Klassen. Leland, einer seiner Vertrauten, sagt von ihm:

> Scripsisti juvenis multâ cum laude libellos,
> Qui Regi eximie perplacuere meo.

Und Pits macht von ihm folgende Schilderung: „Erat peritus mathematicus, musicus tum vocalis, tum instrumentalis cum primis in Anglia conferendus, testudine tamen et lyra prae caeteris delectabatur, Poeta elegantissimus. Versus enim Anglicos, Latinos, Graecos, Hebraeos, accuratissime componere, et ad tactus lyricos concinnare peritissime solebat.“

*) Unter Etheridge's Schülern war Wil. Gifford, nachheriger Erzbischof von Rheims.

Während diese und manche andere Männer von Gelehrsamkeit und Wissenschaft, von denen keine Denkmäler übrig sind, die Harmonie Englands bereicherten, blühten einige ausgezeichnete Componisten und Theoretiker auf dem festen Lande, deren Namen noch nicht erwähnt worden sind, ohne deren Verdienste aber zu kennen, der Leser eine sehr unvollkommene Kenntniß der Musik und der Musiker dieses Jahrhunderts haben würde.

Ehe wir die Biographie von Henricus Loritus Glareanus geben, den Gerhard Voß einen Mann von großer und allgemeiner Gelehrsamkeit nennt, ist zu bemerken, daß die Uebersetzung der Griechischen Harmoniker einen allgemeinen Wunsch erregt hatte, die alten modi wieder herzustellen; eine Neigung, die nicht wenig durch Glarean's berühmtes Werk befördert wurde, welchem die öffentliche Stimmung selbst die Entstehung gegeben hatte *).

Dieser Theorist, ein geborner Schweizer, blühte um das Jahr 1540. Sein Hauptlehrer war Jo. Cochläus; aber er verdankte seinem Freunde und Führer Erasmus viel Unterricht. Indem er von Erasmus spricht, und sich auf einen sprüchwörtlichen Ausdruck in den Adagiis dieses großen Mannes bezieht, wo er einen plötzlichen, unnatürlichen Uebergang überhaupt mit dem Uebergehen aus dem Dorischen in den Phrygischen modus vergleicht, sagt er: „Ich weiß wohl, was viele bedeutende Männer in

*) Glarean's Absicht mit seinem Werke war, die Lehre von den 12 modis im Gegensatz gegen die Meinung des Ptolemäus aufzustellen und einzuführen, welcher nicht mehr, als er Arten des Diapason gibt, nehmlich sieben, annahm.

diesem unsern Zeitalter über dieß adagium geschrieben haben; zwei von ihnen indeß schätze ich sehr hoch, und werde sie nie ohne einen Ehrentitel nennen, Franchinus und Erasmus Roterodamus; der eine war mir ein stummer Lehrer; der andre aber lehrte mich durch das Wort seines Mundes; beiden bin ich im höchsten Grade verpflichtet. Franchinus freilich hab' ich nie gesehen, ob ich gleich gehört habe, daß er zu Meiland war, als ich mich dort befand, welches gegen zwanzig Jahre her ist; aber ich war damals noch nicht mit diesem Werk (Dodecachordon) beschäftigt. Indessen waren, um die Wahrheit aufrichtig zu gestehen, in den folgenden Jahren die Schriften dieses Gelehrten mir sehr nützlich, und gaben mir so viel Vortheil, daß ich die Musik des Boethius, die nicht lange her angerührt worden war, ja für allgemein unverständlich gehalten wurde, lesen, wieder lesen, und sogar verschlingen wollte. Was Erasmus betrifft, so lebte ich viele Jahre mit ihm in Vertraulichkeit, zwar nicht in demselben Hause, aber so nahe, daß Jeder bei dem andern nach Belieben seyn und über literarische Gegenstände, und jene unermeßlichen Arbeiten sprechen konnte, die wir zusammen zum allgemeinen Besten und zum Nutzen Studirender übernommen hatten: in solchen Unterhaltungen pflegten wir zu disputiren und einander zu verbessern; ich, als der jüngere, gab seinem Alter nach, und er, als der ältere, hatte mit meinen Launen Nachsicht, bisweilen mich züchtigend, aber immer mich in meinen Studien ermunternd; und endlich wagt' ich es, vor dem Publikum zu erscheinen, und meine Gedanken aufzusetzen; und was er im Verlauf von 20 Jahren geschrieben hatte,

hieß er mich allemal zuvor ansehen; und wirklich, hätten es meine Umstände erlaubt, ich würde immer bei ihm gewesen seyn. Ich habe verschiedene seiner Werke verbessert; er nahm es nicht übel, wie Manche jetzt, wenn man ihm einen Fehler zeigte, wenn es nur mit Artigkeit geschah; ja er verlangte im Ernste Erinnerungen, und dankte sogleich dafür, und pflegte selbst Denen, die ihm eine Verbesserung in seinen Schriften angaben, Geschenke zu machen. So groß war die Bescheidenheit des Mannes."

Das Dodekachordon, das im letzten Regierungsjahre Heinrich des VIII. erschien, wurde von Gelehrten und Künstlern hoch geschätzt, bewirkte aber bei den Lesern doch keine volle Ueberzeugung von der Wahrheit der Lehre Glarean's über die 12 modi. Nichts desto weniger wurde sein Werk sehr bewundert und wegen seiner Gelehrsamkeit und der klassischen Reinheit seines Stils hoch gerühmt, und es verdiente allerdings die Aufmerksamkeit der Gelehrten *). Zum Zeugniß, daß er in mehr als einem Fach der Literatur sich auszeichnete, kann es schon dienen, daß der Kaiser Maximilian der I. ihm den poetischen Lorberkranz und Ring verehrte.

Als Erasmus aus Frankreich Einladungen erhalten

*) Glarean beweist im ganzen Werke große Partteilichkeit für die Musik der Griechen. Eingenommen durch die wunderbaren Erzählungen des Plutarch, Boethius und vieler andrer Schriftsteller über die alte Musik, hägte er die Hoffnung, selbst die Ausführung derselben, der man solche erstaunliche Wirkungen zugeschrieben hatte, wiederherzustellen. Und diese leidenschaftliche Erwartung wurde nicht nur von ihm, sondern auch von vielen andern Musikern seiner Zeit genährt.

hatte, die Söhne einiger hohen Personen zu unterrichten, und denselben nicht folgen konnte, empfahl er angelegentlich Glarean, und sprach in einem noch vorhandenen Schreiben an den Bischof von Paris von ihm auf das Allervortheilhafteste. Glarean starb im Jahr 1563, sechs und siebzig Jahre alt, und erhielt folgende Grabschrift:

„Henricus Glareanus, poeta laureatus, gymnasii huius ornamentum eximium, expleto feliciter supremo die, componi hic ad spem futurae resurrectionis providit, cuius manibus propter raram eruditionem, candoremque in profitendo, senatus reipublicae literariae, gratitudinis et pietatis ergo, monumentum hoc aeternae memoriae consecratum, posteritati ut exstaret, erigi curavit.

Damian A'Goës, ein Portugiesischer Ritter und vertrauter Freund Glarean's, that sich durch seine Gelehrsamkeit und seine Talente hervor. Er liebte Poesie und Musik, componirte Verse, und sang mit großem Geschmack. Sein musikalisches Verdienst verschaffte ihm die Gunst Emanuel's, Königs von Portugal, dessen Kammerherr er ward, wie auch seines Thronfolgers, wobei er in verschiedenen auswärtigen Verhandlungen von Wichtigkeit gebraucht wurde. In diesen Geschäften bewies er nicht weniger Treue und Gewandtheit, und in der Ausübung seiner poetischen und musikalischen Talente keinen geringern Grad von Einbildungskraft und Einsicht, als er Klugheit und Muth in seiner Vertheidigung der Stadt Löwen zeigte, als sie 1542 von den Franzosen belagert wurde. In seiner letztern Lebenszeit schrieb er

die Geschichte seines Vaterlandes, und war schon weit darin gekommen, als ihn der Tod im Jahre 1596 hinweg riß.

In der Musik gehörte A'Goës unter die bedeutendsten Männer seiner Zeit. Folgende Hymne von seiner Composition steht in dem Dodecachordon *).



*) Könnte dieses Werk sich keines andern Verdienstes rühmen, als eine große Anzahl der besten Compositionen aus dem 16ten Jahrhundert in sich zu vereinigen, so würde es schon





schätzbar seyn. Viele derselben haben so viel inneren Gehalt in Hinsicht ihrer Harmonie und der sorgfältigen Verwebung ihrer Stimmen, um nicht blos dem jungen Contrapunctisten vorzügliche Studien darzubieten, sondern auch die Freunde der Kirchenmusik ganz besonders zu erfreuen. Sie haben auch in Rücksicht ihres hohen Alterthums große Ansprüche auf unsere Werthschätzung, da sie, mit Ausnahme weniger Beispiele in Franchino's Schriften, die ältesten, im Druck vorhandenen, vielstimmigen Arbeiten sind.


ca me - - -
in - i - mi - ca me -
in -
a, in - i - mi-
- a, in - i - mi - ca me - a,
i - mi - ca me - a, in -
ca me - a, in - i -
in - i - mi - ca me - a, in -
i - mi - ca me - a,


mi - ca in - i - mi - ca me -
i - mi - ca me - -
in - i - mi - ca me -
- a, su - per me, su -
- a, su - per me, su - per
- a, su -
per me, su - per me,
me, su -
per me, su - per


su - - - per
per me su - per, su -
me, su - per
me, su - - per
- - - per me, qui -
me, qui - a ce - ci -
me, qui - a ce - ci -
a ce - ci - di, ce - ci -
di, qui - a ce -


di, - qui - a ce - ci -
- di qui - a ce - ci - - -
ci - - - - di,
di, qui - a ce - ci -
- - di,
qui - a ce - ci -
- - di, qui - a
qui - a ceci - -
- - - - - -


ce - ci - - - -
- - - - -
- di,
- di,
- di, con - sur - gam
con - sur - gam — —
con - sur - gam cum
cum se - -
cum se - - de -


se - de - ro con -
- - de - ro,
ro, - - -
- sur - gam, cum
con sur -
- - - cum se - de -
se - de ro, in
- gam, cousur - gam cum
ro, cousur - gam cum


te - ne - bris, in te -
ab - - - -
se - de - ro in te -
- - - ne - bris
de - ro in te - -
- - ne - bris
Do - - mi -
- - ne - bris
Do - mi - nus, lux me -


nus, lux — me - a est Do -
Do - mi - nus, lux me -
a est, lux me -
- - - - mi -
a - est Do - -
a est Do -
nus lux me - a est,
- mi - nus lux me - a est.
mi - nus lux me - a est, Do -



Do - mi - nus lux me-
minus lux — — me - a
- - - - - a est,
est, Do - mi - nus -
Do - mi - nus lux me - a est.
lux — — mea est.

In einer Nachricht über die großen Componisten dieses Zeitraums Orlandus Lassus oder Orlando di Lasso zu übergehen, hieße eine Lücke in dem Verzeichniß der musikalischen Genies des 16ten Jahrhunderts lassen.

Orlando di Lasso scheint, gleich vielen andern, deren Talente den musikalischen Beruf schmückten, durch seine äußerordentlich schöne Stimme zu demselben hingeführt worden zu seyn. Thuanus spricht in seiner Geschichte folgendermaßen von ihm:

„Orlando de Lasso war aus Mons im Hennegau gebürtig; denn das ist der Hauptruhm Belgiens, daß es reich ist an vortrefflichen Lehrern der Tonkunst. Und er wurde als Knabe, wie es das Schicksal vorzüglicher Sänger ist, wegen seiner lieblichen Stimme entführt, und einige Zeit von Ferdinand Gonzaga, in Sicilien, in Meiland, und zu Neapel zurückbehalten. Nachher, als er erwachsen war, gab er zwei Jahre lang zu Rom Unterricht. Hierauf reiste er mit Julius Cäsar Brancatius nach Frankreich und England, und kehrte endlich nach Flandern zurück, und lebte viele Jahre zu Antwerpen; von wo ihn der Herzog Albert von Baiern zu sich rief, wo er sich niederließ und verheirathete. Er wurde nachmals mit großen Anerbietungen von dem freigebigen Fürsten, Karl dem IX. von Frankreich, eingeladen, eine Kapellmeisterstelle bei ihm anzunehmen *). Er reiste daher mit seiner Familie nach Frankreich ab; erfuhr aber vor seiner An-

*) Dieser eben so geschmackvolle, als freigebige Monarch hielt immer einen ansehnlich besoldeten Kapellmeister von ausgezeichnetem Werth an seinem Hofe.

kunft den plötzlichen Tod seines Gönners. Unter dieser Fehlschlagung wurde er nach Baiern von Wilhelm, Alberts Sohn und Nachfolger, zurückgerufen und in seine vorige Stelle wieder eingesetzt. Er blieb in Baiern bis an seinen Tod, der 1595 in seinem 73sten Jahre erfolgte, nachdem er sich in ganz Europa durch seine herrlichen geistlichen und weltlichen Compositionen sehr berühmt gemacht hatte *)."

Was die sehr freigebige Behandlung, die Orlando aus den Händen dieses Monarchen erfuhr, angeht, ist zu bemerken, daß er sie hauptsächlich dem beunruhigten Gewissen seines königlichen Gönners zu danken hatte. Nachdem Karl IX. nicht nur die Ermordung der Hugonotten zu Paris gut geheißen, sondern seine Königswürde, wie die Ansprüche der Menschlichkeit, so weit vergessen hatte,

*) Diese Nachricht stimmt in den Zeitbestimmmungen nicht ganz mit seiner folgenden Grabschrift überein:

Orlandus Lassus, Bergae, Hannoniae urbe natus, Anno MDXXX. Musicus et Symphoniacus sui seculi facile princeps: prima aetate admodum puer, ob miram vocis suavitatem in canendo aliquoties plagio sublatus. Sub Ferdinando Gonzaga, prorege Siciliae, annis ferme sex partim Mediolani, partim in Sicilia, inter symphoniacos educatus. Napoli dein per triennium, ac demum Romae amplius biennium Musico praefectus Sacello longe celeberrimo. Post peregrinationes Anglicanas et Gallicanas cum Julio Caesare Brancacio susceptas, Antverpiae totidem annis versatus. Tandem Alberti et Gulielmi, Ducis Bojorum, musicae Magister supremus per integrum vicennium. A Maximiliano II. Caes. nobilitatus: a summis imperii Principibus ac Proceribus summe honoratus. Cantionibus harmonicis tam sacris quam profanis omnium linguarum in orbe universo celebratissimus. Obiit Monaci anno Sal. MDXXCV. aet. LV.

daß er sogar selbst persönlich dabei thätig war, so fand er seine nächtliche Ruhe durch innere Vorwürfe gestört, und war froh, zu den süßen Melodien Orlando's, die in seinem Zimmer von den Kapellknaben gesungen werden sollten, gegen den Sturm, der in seinem Innern tobte, seine Zuflucht zu nehmen. Allein die Rache des Himmels erlaubte ihm nicht, diesen Versuch zu machen.

Dieser große Tonkünstler hatte zwei geschickte Musiker zu Söhnen, die zu sehr ihres Vaters Verdienst erkannten, um nicht seinem Berufe zu folgen. Der ältere, Ferdinand, ward Kapellmeister bei Maximilian, Herzoge von Baiern, und der jüngere, Rudolph, ward bei ihm Organist. Außer verschiedenen von Orlando selbst herausgegebenen Madrigalen, gibt es noch einen großen Folioband von seinen Motetten, die seine Söhne nach seinem Tode herausgaben, unter dem Titel: Magnum Opus Musicum Orlandi de Lasso, Capellae Bavaricae quondam Magistri, complectens omnes Cantiones, quas Motetas vulgo vocant, tam antea editas, quam hactenus nondum publicatas a 2 ad 12 voc. a Ferdinando Seren. Bavariae Ducis Maximiliani Musicorum praefecto, et Rudolpho, eidem Principi ab organis; authoris Filiis summo studio collectum et impensis eodem typis mandatum. Monachii, 1604.

Es ist merkwürdig, daß Orlando und Zarlino die einzigen Personen vom musikalischen Beruf sind, deren Verdienste zu erwähnen sich Thuanus herabgelassen hat. Orlando war eine so ausgezeichnete Zierde seines Zeitalters, daß es gewiß eben so außerordentlich, als ungerecht gewesen wäre, wenn dieser Geschichtschreiber seine Ansprüche

auf ehrenvolle Erwähnung übersehen hätte. Dieser Tonsetzer, der trefflichste des 16ten Jahrhunderts, war der erste große Verbesserer des figurirten Contrapunkts; und ihm kam blos der gelehrte und geschmackvolle Palestrina gleich.

Auf seinem Monument findet sich folgende launige Grabschrift, die man ihm selbst zuschreibt:

Etant enfant, j'ai chanté le dessus;
Adolescent, j'ai fait le contre-taille;
Homme parfait, j'ai resonné la taille;
Mais maintenant je suis mis au bassus.
Prie, passant, que l'esprit sort là sus.

Obgleich die oben aufgezählten Componisten die vornehmsten Englischen sowohl, als die andern Musiker des frühern Theils des 16ten Jahrhunderts begreifen, so waren doch genug bedeutende, von denen zu bedauern ist, daß keine Denkmale von einiger Wichtigkeit von ihnen übrig sind, da die Erhaltung einiger weniger Compositionen von ihnen die einzige Ehre ist, die ihr Vaterland ihren Verdiensten gewährt hat. Diese sind freilich sehr wenige; und obgleich die allgemeine Zerstörung religiöser Bücher und Manuscripte, welche die Aufhebung der religiösen Häuser begleitete, den Verlust vieler geistlichen Compositionen erklären kann, so können wir doch nicht so leicht begreifen, warum fast die ganze weltliche Musik aus diesen Zeiten verschwunden ist. Unter jenen Künstlern, deren Wissenschaft und Talente ihrem Zeitalter zur Unterhaltung und Zierde dienten, waren Sir Thom. Phelyppes, John Charde, Richard Ede, Henry

Parker, John Norman, Edmund Sheffield, Wil. Newark, Richard Davy, Edm. Turges, Gilbert Banister u. A. von denen jetzt außer ihm Namen wenig mehr übrig ist.

In der durch die Talente dieser Meister gezierten Periode erhob sich das Geschrei gegen die Kirchenmusik in Hinsicht der nachlässigen und gleichgültigen Art, womit sie aufgeführt wurde, so stark, und ihre Feinde, besonders die Reformatoren, zogen so viel Vortheil aus den durch das Trienter Concilium zur Abstellung der Misbräuche gefaßten Beschlüssen, daß es vielleicht mit Recht zu verwundern ist, daß figurirte Kirchenmusik das Jahrhundert, von dem wir sprechen, überlebte. Hätte nicht Heinrichs Vorliebe für die Chormusik sich auf seinen Sohn fortgepflanzt, so würde sie höchst wahrscheinlich gänzlich aus dem öffentlichen Gottesdienst verbannt worden seyn *). Bei der Reformation wurde, nach der Neigung der Menschen von einem Extrem zum andern, ein Plan von so rein geistigem Cultus angenommen, daß die Idee, das Gemüth durch das Medium der äußern Sinne zu rühren, wie es scheint, so viel als möglich, gescheut wurde Die vormaligen Antiphonieen wurden den Ohren nicht weniger anstößig, als die alten Kleidungen der Geistlichen den Augen der Protestanten; und der Chorgesang kam in Gefahr, verbannt zu werden. Seine Erhaltung und dem zu Folge die Hervorbringung einiger der schönsten Compositionen, die der musikalischen Wissenschaft und Fähigkeit Ehre machen, ver-

*) Eduard VI. spielte die Laute; und Maria und Elisabeth hatten auf dem Spinett Fortschritte gemacht.

danken wir den Vorschriften Eduard des VI., die Litanei zu lesen oder zu singen, und seiner Erlaubniß, das Venite exsultemus melodisch vorzutragen, so wie andre Hymnen, sowohl Missen als Choräle; wie auch dem Vorbehalt in seiner zweiten Liturgie, das Anthem zu gebrauchen, eine dem hohen Kirchendienst so eigenthümliche, als wesentliche Compositionsart *). Die Musik des Chors indeß war nicht gänzlich von Gefahr befreit, bis die Mäßigung und der gesunde Verstand der Elisabeth in der Streitigkeit über den Cultus, welcher zu Anfang ihrer Regirung entstand, überwogen und die Mishälligkeiten jener Reformisten entschieden, die sich nach Genf und Frankfurt wegen der Verfolgungen der Maria geflüchtet hatten, und nun zurückkehrten, um ihre Gewissensfreiheit zu genießen **). Da die Königin die

*) Luther's bekannte Vorliebe für den Gebrauch der Musik in der Kirche verstärkte ohne Zweifel den Einfluß andrer ihr günstigen Umstände. Wie der Reformator hierüber dachte, ergibt sich aus mehrern Stellen in seinen Schriften. Im 3ten Bande seiner Werke (S. 464. Altenburger Ausg.) sagt er, es sei gar nicht seine Absicht, zu verstehen zu geben, daß er erwarte, man solle die Lateinische Sprache bei unserm Gottesdienst gebrauchen; sein ganzes Absehen sei die Verbesserung unserer Jugend. Und stände es in seiner Macht (fährt er fort), und das Griechische und Hebräische wäre eben so gemein unter uns, als das Latein, und enthielte solche herrliche Kirchenmusik und Psalmodie, als das Latein, so würde es sein Wunsch seyn, alle vier Sprachen abwechselnd zu gebrauchen, Sonntag auf Sonntag, so daß man auf Teutsch, Lateinisch, Griechisch und Hebräisch sänge und läse.

**) Elisabeth führte, in dem Statut der Gleichförmigkeit in ihrem ersten Regirungsjahr, die zweite Liturgie Eduards ein, und mit ihr den fortdauernden Gebrauch der Musik in den Kathedralkirchen.

Befriedigung hatte, zu finden, daß ihre günstige Mei-
nung vom Gebrauch der höhern und feinern Art Kir-
chenmusik mit dem allgemeinen Sinn der Nation über-
einstimmte, so stand sie nicht an, die Fortdauer dersel-
ben bei der reformirten Religion zu genehmigen und zu
bestätigen: und seit der Zeit hat diese Kirchenmusik nie
aufgehört, die Religionsübungen in den Englischen Ka-
thedralkirchen zu verschönern und feierlicher zu machen *).

*) Es ist zu bedauern, daß nicht ein weniger feiner Stil der
Musikaufführung, als der des Chors, und ein weniger roher
und gemeiner, als die Psalmodie der Englischen Pfarrkir-
chen, für den Gottesdienst in denselben angenommen wor-
den ist.

Ende des I. Bandes.

Anhang Nro. I.

zum eilften Kapitel.

Cicero's gelegentliche Aeußerungen über Musik und musikalische Gegenstände.

Physiologie des Menschen in Beziehung auf Musik.

Welcher Künstler, außer der Natur, die nichts an Feinheit übertreffen kann, hätte eine so erfinderische Einrichtung bei den Sinnen vollführen können? — Von außen ragen die eigentlichen Ohren hervor, die zur Bedeckung und Beschützung des Gehörsinnes und dazu gemacht sind, daß die zu ihnen gelangten Laute nicht verhallen oder sich verlieren können, ehe der Sinn von ihnen gerührt worden ist. Sie haben aber harte und gleichsam hornartige Eingänge, mit vielen Windungen, weil durch diese Einrichtung der mitgetheilte Schall sich verstärkt. Daher auch bei Saiteninstrumenten durch die Schildkrötenschale oder das Horn ein Wiederhall entsteht, und die Schälle von gewölbten oder eingeschlossenen Orten voller zurücktönen. Ueberdieß übertreffen alle Sinne der Menschen die Sinne der Thiere um vieles. — Die Ohren haben ein gewisses bewundernswürdiges kunstreiches Beurtheilungsvermögen, durch welches bei

den Melodien der Stimme, der Blas- und der Saiteninstrumente über die Mannichfaltigkeit der Töne, über die Intervalle und Unterschiede und die vielen Gattungen der Klänge, über das Helltönende und Dumpfe, das Sanfte und Rauhe, das Tiefe und Hohe, das Weiche und Harte geurtheilt wird. Urtheile, die vermittels des menschlichen Gehörs gefällt werden. Welchen künstlichen Mechanismus aber die Natur zum Gebrauch der Sprache angewandt hat, würde man, ohne sorgfältige Aufmerksamkeit, sich gar nicht vorstellen können. Denn erstens erstreckt sich von den Lungen aus die Luftröhre bis an das Innerste des Mundes, durch welche die vom Geist ihr Princip erhaltende Stimme empfangen und ausgeströmt wird. Zweitens ist innerhalb des Mundes die Zunge befindlich, welche die Zähne begränzen. Diese bildet und beschränkt die Stimme in ihrem ungemäßigten Ausbruch, und giebt ihren Lauten Deutlichkeit und Bestimmtheit, indem sie sie bald an die Zähne, bald an die andern Theile des Mundes hintreibt. Daher pflegen wir die Zunge mit einem plectrum (Citherklöppel) zu vergleichen, und die Zähne mit den Saiten, die Nase aber mit den Hörnern, welche bei dem Spielen der Saiten zum Resonanzboden dienen. Was aber für angemessene und zu vielen Künsten geschickte Hände gab die Natur dem Menschen! denn das behende Zusammenziehen und Ausstrecken der Finger geht wegen der weichen Bänder und Flechsen in jeder Bewegung ohne Beschwerde von Statten. So ist die Hand unter andern durch die Anwendung der Finger fähig

den Saiten- und Blasinstrumenten Töne zu entlocken. (De nat. deor. I. II. c. 58. 59.)

Allgemeines natürliches Gefühl für Richtigkeit und Wohllaut in der Rede und der Musik.

Ohne alle Wissenschaft oder deutliche Einsicht beurtheilen alle durch ein gewisses leises Gefühl, was in Künsten und Verhältnissen richtig oder falsch ist: und so wie sie dieß bei Gemählden, Statüen und andern Werken thun, zu deren Verständniß sie von Natur weniger Hülfsmittel haben, so zeigt es sich noch weit mehr im Urtheil über Worte, rythmische Bewegungen und über Stimmen (numerorum vocumque indicio), weil dieß Gefühl den Sinnen allgemein eingepflanzt ist, und die Natur Niemanden dieser Gegenstände ganz unkundig wissen wollte. Daher machen nicht blos kunstmäßige Stellungen der Worte, sondern auch Rhythmus und Modulation (numeris ac vocibus) auf Jedermann Eindruck. Denn wie viele verstehen wohl die Regeln des Rhythmus und der Tactbewegung (numerorum ac modorum)? Und doch wenn nur ein wenig dagegen verstoßen ist, so daß etwas bei der Declamation zu kurz zusammengezogen, oder zu lang gedehnt worden, lassen ganze Theater ihr Misfallen hören. Ja geschieht nicht das Nämliche bei den Tönen der Stimmen, daß nicht bloß ganze Haufen und Versammlungen, sondern auch Einzelne, die unter einander disharmoniren, von der großen Menge verworfen werden? Wunderbar, da bei dem Handeln ein so großer Unterschied zwischen dem Gebildeten und dem Rohen Statt findet, daß dieser bei dem Urtheilen so gering ist. Da aber die Kunst von der

Natur herstammt, so muß sie rühren und ergötzen, wenn sie etwas geleistet haben will. Nichts ist nun unsrer Seele so verwandt, als Rhythmus und Ton (numeri atque voces), durch welche wir bald aufgeregt, bald entflammt, bald besänftigt und abgespannt, und oft bald zur Heiterkeit, bald zur Traurigkeit gestimmt werden. Und diese große Wirkung, welche vorzüglich den Gedichten und Gesängen zukommt, ist von dem einsichtsvollen König Numa und von unsern Vorfahren nicht übersehen worden, wie die Musik von Saiten- und Blasinstrumenten (fides ac tibiae) bei festlichen Gastmählern und die Verse der Salier*) anzeigen; am meisten aber ist sie im alten Griechenland berühmt geworden. (De Oratore l. III. c. 50.)

Musikalische Beurtheilung durch das Gehör, und Fähigkeit des geübten.

Ueber Stimmen und Rhythmen sind die Ohren Richter, und sie beziehen sich auf Vergnügen, und hierin hat der Sinn die Kunst erfunden. Es sind aber zwei Stücke, die dem Ohr schmeicheln, der Ton und der Rhythmus. Dasjenige, was auf gewisse Weise unter den Maaßstab des Gehörs fällt, wenn es auch vom Verse entfernt ist (denn dieser ist in der prosaischen Rede ein Fehler) heißt im Lateinischen numerus, im Griechischen Rhythmus. Die Ohren nämlich, oder die Seele durch die Botschaft der Ohren, haben in sich ein Vermögen, alle Töne zu messen. So wird die Länge und Kürze geschätzt, und immer das Vollkommene und wohl Temperirte (moderata) erwartet. So empfindet das

*) Der Priester des Mars.

Gehör, wo etwas verstümmelt oder gleichsam verkürzt ist, als wenn es um eine Schuld betrogen würde, und nimmt Anstoß an dem zu lang gedehnten und übermäßig Hinausgezogenen, was den Ohren noch mehr zuwider ist. (Orator c. 49. 20. 53.)

Wer bemerkt nicht, wie viel die Sinne vermögen, wenn sie geübt und durch Kunstkenntniß gebildet sind, so daß die Augen von Gemählden und die Ohren von Melodieen gefesselt werden? Wie Vieles vernehmen die Kunstverständigen im Gesange, was uns entgeht! Bei dem ersten Ansatz des Flötenisten, sagen sie, das sei Antiope oder Andromache *), während wir nicht eine Ahndung davon haben. (Acad. Quaest. IV. 7.)

Das Ueberdruß Erregende in der Musik, und die Kunstgriffe der Dichter und Componisten, unser Ohr zu gewinnen.

Es ist schwer zu sagen, woher es komme, daß dasjenige, was unsre Sinne am meisten mit Vergnügen erfüllt, und gleich anfangs am innigsten reizt, uns am schnellsten auch durch einen gewissen Ekel und Ueberdruß von sich zurückstößt. Um wie vieles weicher und einschmeichelnder sind die Einbiegungen im Gesange und die Uebergänge der Stimme durch falsche Töne (in cantu flexiones et falsae voculae) **) als die bestimmten Töne des ernsten Vortrags (certae et severae)! und doch, wenn sie öfter vorkommen, sträubt sich nicht nur der

*) Bei den Vorspielen oder Ouvertüren dieser Tragödien.

**) Vielleicht das, was wir chromatisch und enharmonisch nennen würden.

A. d. U.

strenge Kunstrichter, sondern selbst die große Menge da-gegen. So gränzt in allen Dingen an die höchsten Genüsse der Ekel. Die Componisten pflegen daher in ihren Arbeiten bald Etwas zu mäßigen, bald zu erhöhen, bald schwächer, bald kräftiger, bald mit Veränderungen und Unterscheidungen auszudrücken (Ab iis, qui fecerunt modos, summittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, variatur, distinguitur). Dieß beides haben die Componisten, die ehedem auch zugleich die Dichter waren, um des Vergnügens willen erfunden: den Vers und den Gesang, damit sie sowohl durch den Rhythmus der Worte, als durch die Melodie der Töne, das Gehör ohne Ueberdruß unterhalten möchten. (De oratore C. 25. 44.)

Vergleichung des feinen musikalischen Urtheils mit dem moralischen.

So wie der Kenner bei Saiten- und Blasinstrumenten auch die kleinsten Mistöne bemerkt, so hat man im Leben darauf zu sehen, daß nicht etwa ein Mißton darin vorkomme, und um so mehr, je größer und vorzüglicher die Zusammenstimmung (concentus) der Handlungen, als die der bloßen Töne, ist. So wie also bei Saiteninstrumenten das Gehör der Musiker auch das Geringste empfindet, so werden wir, wenn wir scharfsichtige und sorgfältige Entdecker der Fehler seyn wollen, oft aus dem Kleinen das Große erkennen. (Offic. I. 40.)

Schönheit der Ordnung im Leben, wie im Gesange des Chors.

Wer könnte noch zweifeln, daß es in der ganzen Lebensweise etwas Schöneres gebe, als Planmäßigkeit

und Ordnung? Dieß kann man sogar oft aus den Schauspielen der öffentlichen Feste erkennen. Denn wenn der Sängerchor nicht mit dem bestimmten Tone und Tacte des Vorsängers zusammenstimmt, so empfinden die Zuhörer etwas Mistönendes und Tumultuarisches in seinem Gesange. Wenn er aber nach den Regeln des Tactes und des Sylbenmaaßes, als hätten sie sich zusammen verschworen, harmonirt und zusammenstimmt, so tönt nicht nur den Sängern selbst aus einer solchen Eintracht der Stimmen etwas Freundliches und Liebliches zurück, sondern die Zuschauer und Zuhörer werden auch mit der heitersten Lust erfüllt. (Fragm. nach Xenoph. Oecon. C. 8.)

Beschreibung der musikalischen Harmonie, verglichen mit der Harmonie im Staate.

So wie auf Saiten- und Blasinstrumenten und in der Melodie selbst und in den Stimmen eine gewisse Zusammenstimmung von unterschiedenen Tönen (concentus ex distinctis sonis) zu beobachten ist, an welchen das Ohr des Kenners keine Abweichung und keine Disharmonie ertragen kann, und so wie diese Zusammenstimmung aus der Anordnung und Temperatur der unähnlichsten Stimmen (ex dissimillimarum vocum moderatione) Einhälligkeit und innere Angemessenheit erhält: so entsteht zwischen den höchsten, niedrigsten und mittleren Ständen, wie zwischen den Tönen, in dem durch Vernunft beherrschten Staate durch die Uebereinstimmung des Unähnlichsten Einklang; und was die Musiker im Gesange Harmonie nennen, das ist im Staate die Eintracht, das festeste und beste Band der Wohlfahrt

im gemeinen Wesen, welche ohne Gerechtigkeit gar nicht Statt finden kann. (Fragm. de republ.)

Anwendung der Musik bei Volksfesten. Ihr sittlicher Einfluß.

Auch mögen öffentliche Feste durch Gesang, Declamation, und Musik auf Saiten- und Blasinstrumenten (cantu, voce, ac fidibus et tibiis) gefeiert werden, wenn man nur die Vorschrift des Gesetzes dabei befolgt. Denn ich stimme darin dem Plato bei, daß nichts so leicht auf zarte und weiche Gemüther Einfluß gewinne, als die mannichfaltigen Töne des Gesanges, und es läßt sich kaum sagen, wie groß ihre Kraft in zwiefacher Hinsicht ist. Denn bald regt sie Erschlaffte auf, bald erschlafft sie die Aufgereizten, bald spannt sie die Gemüther ab, bald spannt sie sie an. Und das war eine Angelegenheit vieler Staaten in Griechenland, die alte Weise des Gesanges aufrecht zu erhalten, da ihre Sitten zugleich mit der Veränderung der Gesänge zur Weichlichkeit herabgesunken, oder, wie Manche glauben, durch die verführerische Süßigkeit derselben verdorben waren; oder da, nachdem die Strenge der Sitten wegen andrer Laster verfallen war, auch im Gehör und in den Gemüthern diese Veränderung Statt gefunden hatte. Daher fürchtet eben jener weiseste und einsichtsvollste Mann Griechenlands so sehr dieses Verderbniß; denn er behauptet, die musikalischen Gesetze könnten nicht ohne die Gesetze der Staaten verändert werden. Ich jedoch glaube, daß dieß weder so sehr zu fürchten, noch ganz zu verachten sei. Statt der ehemaligen Musik zu den Stücken des Nävius und Livius, in der ein angenehmer Ernst

herrschte, ist eine so muthwillige aufgekommen, daß die Schauspieler die Augen und den Kopf verdrehen müssen, um dem Gange ihrer Modulation zu folgen.

Strenge ahndete dieß einst jenes alte Griechenland, das lange voraussah, wie das allmählich eingerissene Verderben des Charakters der Bürger durch schlechte Neigungen und schlechte Lehren plötzlich ganze Staaten zu Grunde richtete; daher das ernste Lacedämon auf den Saiteninstrumenten des Timotheus nicht mehr als sieben Saiten Statt finden ließ. (De legibus L. II.)

Beschreibung des Rhythmischen und Melodischen.

Rhythmisch (numerosum) ist dasjenige in allen Tönen und Lauten, was gewisse Einschnitte (impressiones) hat, und sich nach gleichen Zeiträumen (internallis) messen läßt. Denn wenn man jene fortlaufende Geschwätzigkeit (sine intervallis loquacitas perennis et profluens) für roh und ungebildet halten muß; was anders ist die Ursache davon, daß sie dem Gehöre zuwider ist, als, weil der Gehörsinn der Menschen von Natur die Stimme taktmäßig abmisset? (Aures hominum vocem naturâ modulantur ipsae) und das kann nicht geschehen, wenn in der Stimme kein Rhythmus ist. In dem ununterbrochenen Fortlaufen (in continuatione) aber ist kein Rhythmus. Die Unterscheidung und die marquirte Angabe (percussio) oft wechselnder Zeitgrößen (saepe variorum interuallorum) bewirkt den Rhythmus, welchen wir wohl bei fallenden Tropfen, weil sie durch Absätze (Zwischenräume, Zeitmaaße, interualla) unter-

schieden werden, aber nicht bei einem herstürzenden Strome bemerken können. (De oratore l. III. c. 48).

Es giebt auch in der Rede einen gewissen dunkeln Gesang. (Orator. 18.)

Ueber die Seele, mit einer harmonischen Stimmung verglichen.

Aristoxenus (der sein Genie mit solchem Fleiß auf Musik wandte (Cic. de fin. V. 19.), Tonkünstler und zugleich Philosoph, lehrte, die Seele sei eine gewisse Stimmung (intentionem) des Körpers, wie im Gesange und auf Saiteninstrumenten, welche man Harmonie nennt; eben so würden aus der Natur und Bildung des ganzen Körpers mannichfaltige Bewegungen erzeugt, wie die Töne im Gesange. Dieser Mann, der sich von seiner Kunst nicht losmachen konnte, sagte hiermit doch Etwas, worüber freilich lange vorher schon Plato geredet und eine Erklärung gegeben hatte. Den Dikäarch nebst diesem seinem Zeitgenossen und Mitschüler Aristoxenus, allerdings einsichtsvolle Männer, wollen wir nicht weiter erwähnen, von denen der eine es nicht einmal bedauert zu haben scheint, daß er sich von der Existenz seiner Seele nicht überzeugte, der andre aber so sehr in seine Musik verliebt war, daß er sie auch hierauf überzutragen unternahm. Die Harmonie *) aber können wir aus den Intervallen der Töne erkennen, deren mannichfaltige Zusammensetzung auch mehrere Harmonieen hervorbringt: wie aber die Lage der Glieder

*) Was hier und anderwärts bei den Alten Harmonie heißt, scheint oft mehr das zu seyn, was wir Melodie nennen.
A. d. Uebers.

und die Bildung des Körpers, der keine Seele hat, eine Harmonie hervorbringen könne, sehe ich nicht ein. Allein diese Untersuchung mag dieser Mann bei aller seiner Gelehrsamkeit, die ihm nicht abzustreiten ist, seinem Lehrer Aristoteles überlassen; in der Musik hingegen mag er selbst Unterricht geben. (Tusc. Quaest. I. 10. 18.)

Macht der Töne auf das Gemüth.

Oft geschieht es, daß die Gemüther durch eine Gestalt, oft, daß sie durch bedeutende Stimmen und Melodieen heftigt bewegt werden. Durch viele Dinge werden solche Seelen entflammt, die in einer Art Extase sind (qui corporibus non inhaerent), so wie diejenigen, welche durch den Ton gewisser Stimmen und durch Phrygische Melodieen begeistert werden. (De diuin. I. 36.)

Beschäftigung mit Musik im Alter und bei der Blindheit.

Da seht ihr, wie das Alter nicht nur nicht erschlafft und träge ist, sondern vielmehr thätig und immer mit Etwas beschäftigt, nämlich so wie es die Lieblingsbeschäftigung des verflossenen Lebens bei einem Jeden mit sich bringt. Ja die Alten lernen wohl gar noch Etwas hinzu. Und ich selbst wollte es dem Sokrates nachthun, da ich hörte, daß er noch ein Saiteninstrument gelernt hatte (denn die Alten pflegten dergleichen): doch habe ich wenigstens in den Wissenschaften mir noch Mühe gegeben. (Cato Maior. C. 8.)

Der blinde Diodotus, von der stoischen Sekte, hat viele Jahre in unserm Hause gelebt. Als dieser, wie man kaum glauben sollte, noch viel fleißiger, als vor-

her, Philosophie studirte, und nach der Pythagoräer Weise auf Saiteninstrumenten spielte, und sich Tag und Nacht Bücher vorlesen liess, — Beschäftigungen, bei denen er der Augen entbehren konnte, — verwaltete er auch, was doch kaum ohne den Gebrauch des Gesichts möglich schien, das Lehramt eines Geometers, und lehrte seine Schüler, woher, wohin und was für Linien sie ziehen sollten. (Tusc. Quaest. C. 38.)

Erfindung des Rhythmus der Sprache.

So wie in andern Dingen die Erfindungen, welche das dringende Bedürfniß veranlaßt, älter sind, als die, welche dem bloßen Vergnügen ihre Entstehung danken, so ist auch die einfache, rohe Rede zum bloßen Ausdruck der Gedanken und Gesinnungen viele Jahrhunderte früher erfunden worden, als die Kunst des Rhythmus zum Vergnügen des Gehörs ersonnen wurde. Daher haben Herodotus und sein und das vorhergehende Zeitalter des Rhythmus entbehrt, einen ungefähren und zufälligen abgerechnet, und die ältesten Schriftsteller haben uns wohl viele Vorschriften über die Sprache, aber gar nichts über den Rhythmus hinterlassen. Denn was leichter und unentbehrlicher ist, wird immer früher entdeckt. — Den Rhythmus kannte man nicht von den gewohnten Verhältnissen her, und er hat auch keine natürliche Verwandtschaft mit der Sprache. Daher ist er erst viel später bemerkt und entdeckt worden, und hat dann der Rede eine höhere Ausbildung und die letzten Umrisse gegeben. (Orator. 55.)

Musik und Gesang bei festlichen Mahlen. Alterthum der Kunst, die Musik in Noten zu setzen.

Weil die Pythagoräer den Gebrauch gehabt haben sollen, theils in Versen geheimere Lehren vorzutragen, theils durch Gesang und Saitenspiel sich von der Anstrengung des Geistes zu erhohlen und zur Gemüthsruhe zu stimmen, so habe, wie ein wichtiger Gewährsmann, Cato, in den Originibus schreibt, bei unsern Vorfahren die Sitte geherrscht, daß bei den Gastmahlen die Tischgesellschaft das Lob und die Verdienste großer Männer zum Flötenspiel besang. Hieraus erhellt, daß man damals die Töne der Gesänge und die Declamation der Verse in Noten setzte. Auch beweisen schon die Gesetze der zwölf Tafeln, daß man gewohnt gewesen, eine Declamation in Noten zu componiren. Und auch das verräth schon die Cultur jener Zeiten, weil bei den Göttermahlen und den Gastmahlen der obrigkeitlichen Personen auf Saiteninstrumenten gespielt wurde, welches eine Eigenthümlichkeit jener Schule war, von der wir sprechen (Tusc. Qu. IV. 2.)

Musik der Sphären nach der Idee des Pythagoras.

Aber, fragt' ich, als ich mich von dem staunenswürdigen Anblick der Weltkörper erhohlt hatte, welcher mächtige und liebliche Klang erfüllt da mein Ohr? Dieser, gab er mir zur Antwort, entsteht in ungleichen, aber doch regelmäßig abgetheilten Zeiträumen (intervallis imparibus, sed tamen pro rata parte ratione distinctis) durch den Schwung und Umlauf der Weltkörper selbst. Indem sich die hohen Töne mit den tiefen verbinden, werden gleichmäßig mannichfaltige Melodieen her-

orgebracht. Denn so große Bewegungen können nicht
ill vor sich gehen, und die Natur bringt es mit sich,
aß das Aeußerste von der einen Seite tiefe, von der
ndern aber hohe Töne von sich giebt. Daher sich jener
öchste Umlauf des Sternenhimmels, dessen Schwingung
hneller geschieht, mit einem hohen durchdringenden
lange bewegt, mit dem tiefsten aber diese niedrigste
phäre der Mondwelt. Denn die Erde, als der neunte
tern, hängt unbeweglich stets am niedrigsten Platz und
mmt die Mitte des Weltalls ein. Jene acht Umläufe
er, die den beiden des Merkur und der Venus gleich-
mmen, erzeugen sieben Töne von verschiedenen Entfer-
ngen (intervallis), eine Zahl, die das Band fast von
len Dingen ist. Männer von Einsicht ahmten dieß auf
aiteninstrumenten und in Gesängen nach, und öffneten
h dadurch die Rückkehr an diesen Ort, so wie Andre,
elche mit vortrefflichen Talenten im menschlichen Leben
ttliche Geistesbeschäftigungen beförderten. Von diesem
chall erfüllt, ist das Gehör der Menschen betäubt wor-
n, und es giebt in euch keinen stumpferen Sinn; so
e das Volk, das in den Gegenden wohnt, wo der
il an den sogenannten Katadupen von den höchsten
ergen herabstürzt, durch das gewaltige Getöse das Ge-
r verloren hat. Jener Klang aber, der aus dem
nellsten Umschwung der ganzen Welt entsteht, ist so
oß, daß ihn das Gehör der Menschen nicht zu fassen
rmag, so wie ihr nicht geradezu in die Sonne blicken
nnt, sondern eure Sehkraft dem Glanz ihrer Strahlen
terliegt. (Somn. Scipionis.)

Sorgfalt der alten Schauspieler für ihre Stimme.

Was ist dem Redner so nöthig, als die Stimme? Und doch würde ich Keinem, welcher sich der Redekunst widmet, rathen, sich so zum Sklaven seiner Stimme zu machen, wie die Griechen und die tragischen Schauspieler, welche viele Jahre sitzend declamiren, und täglich, ehe sie ein Wort aussprechen, im Liegen nach und nach ihre Stimme entwickeln, und nachdem sie gespielt haben, sie wieder sitzend vom höchsten Tone bis zum tiefsten in sich zurück gehen lassen. (De orat. L. I. c. 59.)

Einfachheit der theatralischen Declamation in den früheren Zeiten der Römer.

Wenn ich, (sagt Crassus) meine Schwiegermutter Lälia reden höre (denn stets behalten Frauenzimmer wegen ihrer Eingezogenheit eher das Alte unverfälscht bei, das sie von ihrer Jugend an erlernt haben), so kommt mir es vor, als hörte ich die Stücke des Plautus oder Nävius declamiren; so richtig und einfach ist der Ton ihrer Stimme, ohne irgend eine Affectation oder Nachahmung fremder Manieren. Und so hat auch wahrscheinlich ihr Vater gesprochen. (De orat. III. 12.)

Declamation des Roscius im Alter.

Schon oft habe ich diesen einzigen Künstler, den Schauspieler Roscius, in vielen Stücken als Beispiel für den Redner angeführt, und dieß thue ich auch hier, wo er sagt: er würde, je höher er in die Jahre käme, auch das Tempo der Flötenbegleitung zur Declamation langsamer nehmen lassen und den Vortrag selbst mäßi-

gen (tibicines modos et cantus remissiores esse factu-rum). Wenn so der Schauspieler, der doch an Takt und Sylbenmaaß gebunden ist, Etwas für die Ruhe des Alters ausfindig macht; wie viel leichter können wir (in der prosaischen Rede) nicht nur die rhythmische Bewegung nachlassen, sondern gänzlich verändern! (De orat. I. 60. De leg. I. 4.)

Anhang Nro. II.

Neuere Geschichte der Musik.

Ein Abriß aus Gervasoni.

Gegen das 10te Jahrhundert fingen die Künste und Wissenschaften an, wieder aufzuleben, wozu einige Mönche aus Toscana und Latium, welche die Haupturkunden oder Denkmäler derselben aufzubewahren gewußt hatten, beitrugen. Aber zu einigem Glanze gelangten sie erst im 15ten Jahrhundert. Um diese Zeit vervollkommneten sich die Europäischen Sprachen, und mit ihnen machte auch die Musik Fortschritte. Am meisten trug hierzu der musikalische Wohllaut der Italiänischen Sprache bei. In Italien entstand die eigentliche Pflanzschule der Tonkunst. Guido von Arezzo, Benedictinermönch, legte den ersten Grund unsers Tonsystems, um den Anfang des 11ten Jahrhunderts. Er erfand die besondern Tonzeichen, aus denen unsre Noten herstammen. Er führte die Parallel- und Horizontallinien unsers Notensystems ein; erfand verschiedene Instrumente; bestimmte die Tonleiter nach der natürlichen

Ordnung und theilte sie in verschiedene Hexachorde. Er erweiterte das musikalische System, und verbesserte den Contrapunkt. Ob man gleich seit dem Fall des Römischen Reichs bis zum 15ten Jahrhundert Musik trieb, und die harmonischen Regeln durch Marchetti aus Padua (geb. 1274, schrieb: Lucidarium in Arte musicae planae etc. und Pomarium in Arte musicae mensuratae, dem König von Neapel, Robert, nach dem J. 1309 gewidmet) einige Aufklärung erhielten, so herrschte doch vor Guido darin ein barbarischer Geschmack, und selbst nach Guido's Verbesserung blieb sie noch lange in einer gewissen kindischen Einfalt. Erst seit dem 15ten Jahrhundert machte sie einige Fortschritte, wozu Prosdocimo Beldemando aus Padua, Franchino Gaffurio aus Lodi, Giov. Spatario aus Bologna, Ant. Squarcialupi aus Florenz und andere Schriftsteller über harmonische Wissenschaft beitrugen. Nicolò aus Vicenza war der erste, der das Klavier zu einiger Vollkommenheit brachte.

Unter den besten Componisten zeichneten sich in diesem Jahrhundert aus: Leonardi Giustiniani aus Venedig, Franc. Baverini, der zuerst eine Art Oper: la conversione di S. Paolo, zum erstenmal in Rom 1440 aufgeführt, componirte; Nicola Burzio aus Parma, Girolamo Dellacasa aus Udine, und Giov. Pico, Prinz von Mirandola, gründliche, Kenner, gest. zu Florenz 1494.

Gegen Ende dieses Jahrhunderts wurden öffentliche Musikschulen in verschiedenen Städten Italiens

errichtet; in Neapel vom König Ferdinand 1480, zu Meiland vom Herzog Galeazzo Sforza 1483.

Zu Anfange des 16ten Jahrhunderts versuchte Pietro Aaron aus Florenz, nicht ohne Vortheil das Musiksystem mit einigen Regeln zu verbessern, besonders in Absicht der Fuge. (De Institutione harmonica. Bologna 1516). Sein Toscanello della Musica, seine Abhandlung von der Natur und Erkenntniß aller Töne im figurirten Gesange, zeugen von seinen Einsichten. P. Angelo da Picitone (Fior angelico di Musica. Venedig 1547.), Gius. Zarlino aus Chioggia (Istituzioni Armoniche 1558; Dimostrazioni armoniche 1571.; Istituzioni e dimostrazioni di Musica 1580, u. a. Werke). Ferner Orazio Tigrini, Kanonikus von Arezzo (Compendio della Musica. Venedig 1588), Piet. Ponzio aus Parma (Dialoghi della Musica), P. Luigi Zacconi aus Pesaro (Pratica di Musica. Ven. 1596), P. Valerio Bona aus Meiland (Esempj delli passaggi delle consonanze, e dissonanze, ed altre cose pertinenti al compositore. Meiland 1596.). Giov. Maria Artusi aus Bologna (Arte del Contrappunto. Ven. 1598.)

In diesem Jahrhundert fing sich an die Anpassung der Melodie für den Ausdruck der Worte einigermaßen zu entwickeln, und die vorherige Verwirrung wurde aufgehoben. Claudio Monteverde aus Cremona, Lehrer der Lombardischen Schule, führte vortheilhafte Regeln der Harmonie und Modulation ein. Der andächtige feierliche Kirchenstil gedieh durch den D. Matteo Asola aus Verona (einen der

trefflichen Kirchencomponisten seiner Zeit — er setzte die Introitus und Graduali für die Missen des ganzen Jahres mehrstimmig, und schrieb verschiedene Missen u. a. Kirchensachen) u. Pier-Luigi Palestrina, den berühmten Lehrer der Röm. Schule (geb. 1529 zu Palestrina, seit 1562 Kapellmeister — schrieb 12 Bücher Missen, 6 Bücher Motetten, 2 Bücher Offertorien zu 3 — 4 — 8 Stimmen, componirte einen Jahrgang Hymnen, und mehrere Madrigale, starb 2ten Febr. 1594). Diesem Muster folgten Giov. Maria Nanini aus Vallerano, und P. Costanzo Porta aus Cremona, Zarlino's Mitschüler.

Auch die dramatische Musik erfuhr vortheilhafte Veränderungen, für welche geschickte Tonsetzer zur Begleitung des Gesanges den Saiteninstrumenten verschiedene Blasinstrumente beifügten. In dieser Gattung machten sich berühmt Alfonso della Viola aus Ferrara (1541), Vincenzo Cossa aus Perugia, Giov. Ferretti aus Venedig, Giul. Caccino aus Rom, Orazio Vecchi aus Meiland (schrieb seit 1580 mehrere Opern), Giac. Corsi, Giov. Bardi, und Giac. Peri aus Florenz. Peri führte einen bessern Vortrag des Recitativs ein, worin seine Euridice das Muster ward.

In diesem Jahrhundert nahmen die Oratorien ihren Anfang. Fil. Neri ließ geistliche Dramen oder Cantaten im dramatischen Stil verfertigen, die in der Kirche dell' Oratorio von den besten Sängern aufgeführt wurden; daher erhielten sie den Namen Oratorien. Besonders kamen sie in Venedig in Aufnahme.

Im 17ten Jahrhundert kam die Italiänische Musik zu grösserer Reife. Giac. Carissimi zu Rom brachte das von Peri erfundene Recitativ zu höherer Vollkommenheit; und gab dem Baß mehr abwechselnde Bewegung. Lodovito Viadana aus Lodi führte den Basso continuo ein. Scipione Ceretto aus Neapel schrieb della Musica pratica vocale e strumentale 1601. Aehnliche Werke edirte Adriano Banchieri aus Bologna (1609. 10. u. 13.). Stefano Bernardi edirte Porta musicale 1615. Der berühmte Römische Organist Frescobaldi, aus Ferrara, führte eine neue Art die Orgel zu spielen ein, nämlich die Bindungen und Nachahmungen, den gebundenen fugirten Stil. Er war Schüler des Aleff. Milleville aus Ferrara. Die Grundsätze eines solchen Stils theilte P. Camillo Angleria aus Cremona mit in seinen Regole del Contrappunto 1622. Noch höher ausgebildet ward dies System durch den grossen Orazio Benevoli zu Rom, der durch die Harmonie seines vielchörigen Kirchenstils ohne Gleichen war.

Das System des Hexachords wurde mit dem Octavensystem vertauscht. Die Noten und Notenzeichen wurden verbessert. Die Abtheilung der Tacte durch 2 Linien wurde in diesem Jahrhundert eingeführt, der Contrapunkt bereichert, die Melodie verschönert. Unter den Vocalcomponisten zeichneten sich aus Pietro Bianciardi, Gesualdo Principe de Venosa (Vossius nennt ihn den Fürsten der Tonkünstler), Luigi Rossi aus Rom (il Divino genannt), Michele Clarentino, Domen. Mazzochi (groß, im musikalischen Ausdruck), Frant. Ca-

valli, Marcantonio Cesti, Giov. Paolo Colonna, Alest. Melani, Ant. Lotti, Ant. Draghi, Giac. Ant. Perti, Carlo Pallavicino, Giambat. Bassani u. a. in und außer Italien berühmte Tonsetzer.

Gio. Mar. Bononcini's Musico pratico 1673. handelt von allen bisher bekannten Kunstgriffen der musikalischen Composition. Ang. Berardi's Werke (um 1681 u. 1678) setzten unter andern vorzüglich die Lehren vom doppelten Contrapunkt ins Licht.

Zu Ende des 17ten Jahrhunderts erschienen viele großartige Opern auf den Bühnen Italiens.

Seit dem 18ten Jahrhundert stieg die Tonkunst zu höherer Vollkommenheit. Das Violinspiel zuerst durch Corelli; ihm folgten Geminiani, Giambat. und Lor. Somis, Locatelli, Veracini, Albinoni, Tartini mit Ruhm. F. A. Pistocchi, Monari, Sandoni, Torelli, Gasparini, Clari, Ben. Marcello, Caldara, Biffi, Cortona, Brusa u. s. f.

Register

zum ersten Theil.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

Berichtigungen.

Seite 25. Zeile 5 in der Anmerkung ist Geltung statt Gattung zu lesen.
— 73. ist in dem zweiten Englischen Verse about statt avont zu lesen.
— 314. ist im zweiten Liniensystem als vorletzte Baßnote das tiefe e beizufügen.
— 350. sind im Anfang des zweiten Tactes im Baß die zwei Viertel a und f statt der Pause zu setzen.
— 355. ist im ersten Tacte des Basses d statt der vierten Note e zu setzen.
— 382. ist im fünften Englischen Verse vor dem letzten Worte one statt ne zu lesen, und im zweiten Teutschen Verse lieblichsten statt liebsten.
— 414. bei dem Absatz in der Mitte, Zeile 1. ist Werk für Wort zu lesen.
— 439. sollte auf dem 5ten Liniensystem das erste Zeichen S̈ nicht unter dem ersten, sondern unter dem zweiten g, und das zweite S̈ nicht unter d, sondern dem nächstfolgenden c stehen.
— 447. vorletzte Zeile l. verstehen st. versehen.
— 454. Z. 5. st. Castiglioneis l. Castiglione's.
— 468. im 10ten Italiänischen Verse l. giocondo st. goicondo.
— 469. in der 3 Zeile der Anmerkung l. Rousseau statt Rosseau.
— 383. Z. 8. l. muß st. musi.
— 488. muß die letzte Note im Baß eine viereckige Note e seyn.
— 523. muß im zweiten Liniensystem im ersten Tacte der Mittelstimme das vorhergehende D noch als halbe Note gebunden ausgehalten werden, und erst die zweite Note als E eintreten, welche auch im 3ten Tact, statt des nach dem Original wohl irrig stehenden Punctes, wahrscheinlich auszuhalten ist. Im letzten Tact des Basses unten ist C statt A zu setzen.
— 525. ist oben im dritten Tacte des Basses statt der letzten Note H das zu bindende D zu setzen; gleichfalls auch unten zu Anfange des Basses.
— 528. ist in der Mittelstimme im 2ten Tact G statt H zu lesen.

Seite 530. im ersten Tact der Mittelstimme ist statt der zweiten Note c eine Pause zu setzen.
— 531. muß die Note der Oberstimme im 8. Tact eine viereckige Note ohne Punkt seyn.
— 539. muß die erste Note im Tenor a, nicht c, und im Baß a, nicht f, heißen.
— 540 sollte im letzten Tact der Unterstimme a d als zwei halbe Noten und die letzte gebunden stehen, und in der Hälfte des folgenden Tactes fortdauern.
— 545. ist im letzten Tact der Mittelstimme statt b als zweite Note d auf der Mittellinie zu setzen.

Nachstehende Bücher sind in der Baumgärtnerschen Buchhandlung in Leipzig um beigesetzte Preise zu haben:

Albert, J. B., le secrétaire français, a l'usage des allemands, qui désirent écrire avec goût et justesse. gr. 8. 1 thlr. 12 gr.

Anecdoten und Bemerkungen, Musik betreffend. Zur Unterhaltung und Belehrung für die Freunde der Geschichte und Cultur der Tonkunst, und der mit ihr zusammenwirkenden Künste. Größtentheils aus dem Englischen des A. Burgh, A. M. bearbeitet von C. F. Michaelis. kl. 8. 1 thlr.

Anecdoten, religiöse, moralische und unterhaltende, nach dem Englischen von M. Philipp Rosenmüller. 1r Theil. kl. 8. 1 thlr.

Becker, Dr. W. G., **der Zahnarzt** für das weibliche Geschlecht. Nach dem Französischen des Herrn Joseph Le Maire. kl. 8. 12 gr.

Begriff, kurzer, aller vorzüglich interessanten Wissenschaften und schönen Künste, worin sie nach ihrem Wesen und Werth erklärt und beschrieben werden. Nebst einem kurzen Abriß der Geschichte des deutschen Reichs und einer Vorrede vom Vicedirector M. Dolz. kl. 8. 18 gr.

Beiträge zur Kenntniß des Forstwesens in Teutschland, herausgegeben von C. P. Laurop und G. W. Frhrrn. von Wedekind 1s, 2s und 3s Heft. Mit Kupfertafeln und tabellarischen Beilagen. 8. broch. 1s. Heft .18 gr.
2s Heft 1 thlr. 12 gr.
3s Heft 1 thlr. 6 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Buch, das goldne, für hohe und niedere Stände, oder Grundregeln gut, klug und leicht durch die Welt zu kommen. Zweite verbesserte Auflage, aus dem Englischen nach der eilften Ausgabe. gr. 8. 1 thlr. 8 gr.

Buch, das nöthige, für alle Klassen des Adels, oder Elemente der Heraldik, welche dem Adel, Beamten, Künstler und jeden gebildeten Staatsbürger unumgänglich zu wissen nothwendig sind. Mit 116 Kupferabbildungen. gr. 8. broch. 1 thlr. 12 gr.

Denkwürdigkeiten über Napoleons Privatleben, Rückkehr und Regierung im Jahre 1815. Von seinem Pri-

vat- und Cabinetssekretair Herrn Fleury von Chaboulon. Aus dem Französischen übersetzt von Dr. Bergk. gr. 8.
1 thlr. 16 gr.

Enkemeyer, R. v., über den sittlichen und Kunstwerth öffentlicher Denkmäler. gr. 8. 16 gr.

Europa. Ein statistisch-heraldisch-genealogisches Taschenbuch auf das Jahr 1818. Von Ludwig Lüders, in allegorischem Umschlag. 1 thlr.
Dasselbe auf 1819 1 thlr. 12 gr.
Dasselbe auf 1821 1 thlr. 8 gr.

Forster, Thomas, über die Wolken und andre Erscheinungen in der Atmosphäre. Nebst mehrern die Ansicht der Wolken u. s. w. erläuternden Kupfern. Aus dem Englischen. gr. 8. broch. 1 thlr. 12 gr.

Frankfurter Taschen-Kochbuch, das allerneueste, oder nützliche, aus eigener Erfahrung erprobte Recepte, zur Verfertigung gewöhnlicher und köstlicher Speisen, von einem Frauenzimmer. Erster Theil. Zweite viel vermehrte Ausgabe. kl. 8. 12 gr.

Freundschaft mit Gott. Ein Versuch zur Erweckung des religiösen Gefühls. Nach dem Englischen des Richard Jones neu bearbeitet vom Adjunct C. F. L. Netto, Prediger in Ober-Weimar. Zweite Auflage. 8. 1 thlr.

Führer der häuslichen Glückseligkeit im ehelichen Leben. In sechs Briefen. Nach der 13. Ausgabe aus dem Englischen bearbeitet von C. F. Michaelis. kl. 8. 16 gr.

Fußarzt, der, oder die Kunst, die Füße zu behandeln und die Fußsohlengeschwülste, Frostbeulen, Warzen, Nagelkrankheiten und unmäßige Fußschweiße gründlich zu heilen. Nach dem Französischen bearbeitet von Dr. Heinrich Robbi, nebst einem Anhange von Dr. Joh. Chr. Gottfr. Jörg, Professor an der Universität zu Leipzig. kl. 8. 12 gr.

Geschichte der Juden von der Zerstörung Jerusalems an bis auf die gegenwärtigen Zeiten. Von Hannah Adams in Boston in Nordamerika. Aus dem Englischen übersetzt. 2 Thle. gr. 8. 3 thlr.

Gesundheitsfreund, der, oder allgemein faßliche Anweisung, die vorzüglichsten Krankheiten des menschlichen Körpers nach den neuesten Entdeckungen in der Arzneiwissenschaft selbst zu behandeln. Nach der eilften verbesserten Ausgabe des Richard Reece, aus dem Englischen übersetzt und herausgegeben von Dr. C. G. Kühn. 8. 1 thlr. 16 gr.

Hausrath, nützlicher, eine Auswahl erprobter Mittel für bürgerliche und ländliche Haushaltungen; aus dem Magazin aller neuen Erfindungen, 66 Hefte, besonders abgedruckt. 2 Theile. 8. broch. à 16 gr.

Katechismus der Musik, oder kurze und faßliche Erläuterung der wichtigsten, die Tonkunst betreffenden Begriffe und Grundsätze. Aus dem Engl. nach der zweiten Ausgabe von C. F. Michaelis. 12. br. 12 gr.

Katechismus der Botanik, als Anleitung zum Selbststudium dieser Wissenschaft und als botanisches Wörterbuch zu gebrauchen. Erste Abtheilung mit 609 erläuternden Figuren. kl. 8. broch. schwarz. 1 Thlr. 12 gr.
colorirt 2 Thlr.

Katechismus der Erdbeschreibung, eine faßliche Anleitung zur Kenntniß der Erde und ihrer Völker. Nach der zwanzigsten vermehrten und verbesserten Ausgabe aus dem Englischen übersetzt und mit einigen Zusätzen versehen von C. F. Michaelis. kl. 8. broch. 12 gr.

Katechismus der Naturgeschichte, und zwar über das Thierreich. Zum Jugendunterricht aus dem Englischen nach der dritten Ausgabe bearbeitet von C. F. Michaelis. Mit Kupfern. kl. 8. broch. 12 gr.

Katechismus der Geometrie, enthaltend die Grundbegriffe dieser nützlichen Wissenschaft, zum Gebrauch für die Jugend. Aus dem Englischen übersetzt von August Thieme. kl. 8. broch. 12 gr.

Katechismus der römischen Geschichte, vom Ursprung des römischen Reichs an, bis zu seinem Untergange, in chronologischer Ordnung, als Einleitung in der ausführlichen Geschichte der römischen Nation. Aus dem Englischen übersetzt von C. F. Michaelis. kl. 8. broch. 12 gr.

Katechismus der Geschichte des alten Griechenlandes, zur Uebersicht der Hauptbegebenheiten und Denkwürdigkeiten desselben für die Jugend; aus dem Englischen nach der siebenten Ausgabe übersetzt von C. F. Michaelis. kl. 8. broch. 12 gr.

Kriegslisten des Schachspiels oder der kluge Schachspieler. Practische Anleitung nach den Werken der besten Meister, das Spiel remis und patt zu machen oder zu gewinnen. Aus dem Englischen. Mit 121 Holzschnitten kl. 8. 1 thlr. 12 gr.

Kunst, die, der rednerischen und theatralischen Declamation, nach ältern und neuern Grundsätzen über die Stimme, den Gesichts-Ausdruck, aufgestellt und durch 152 Figuren erläutert, für öffentliche Redner, Schauspieler und Künstler. Mit 25 Kupferplatten. gr. 8. 3 thlr.

Kunstnovellen der Vor- und jetzigen Welt, oder Sammlung von Kunstneuigkeiten in Paragraphen über Gegenstände der Kunst und Aesthetik sowohl der ältern als jetzigen Zeit. v. C. St. gr. 8. 1 thlr. 12 gr.

Kurtis, über die Krankheiten der Ohren, nach dem Engl. übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Robbi. Mit 1 Kupfer. gr. 8. 18 gr.

Laun, Friedrich, drei Erzählungen. kl. 8. 1 thlr.
Enthält: Der ewige Jude. — Die Irmensäule, — Meine Kindereien.

Sammlung, historische, aller noch bestehenden Ritterorden der verschiedenen Nationen, nebst einer chronologischen Uebersicht der erloschenen Ritterorden von A. M. Perrot; mit vielen Kupfern. Aus dem Französischen übersetzt. 4. 1s Heft 2 thlr. 12 gr.

(Erscheinen noch 2 Hefte.)

Schachgrammatik, die, oder kurze und doch vollständige, für jedermann faßliche Anleitung, dies edle Spiel bald zu erlernen. Mit 10 Kupfertafeln, welche den Geist des Spiels überhaupt und den Werth der einzelnen Steine darstellen. Aus dem Englischen. kl. 8. 1 thlr. 12 gr.

Scheintod, der, oder die Gefahren des frühen Begrabens nebst anziehenden Bemerkungen über die Achtung, welche die Alten den verstorbenen zollten. Aus dem Englischen vom Verfasser der Thanatologie oder Denkwürdigkeiten aus dem Gebiete der Gräber. 8. 16 gr.

Schwächen, die, des Alters, nebst den Mitteln, solche möglichst zu mildern und das Leben zu verlängern. Aus dem Engl. des Anton Carlisle. Von Dr. G. W. Becker. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. kl. 8. 12 gr.

Solbrigs lustiger Declamator. Eine Auswahl launiger Dichtungen und Travestien zur Unterhaltung gesellschaftlicher Zirkel gesammelt. kl. 8. 1 thlr. 8 gr.

Taschenschmidt, der, oder Taschenroßarzt, Unterricht, wie man die Krankheiten seiner Pferde zu heilen und was man bei deren Einkauf zu beobachten hat, aus dem Englischen übersetzt, verbessert und mit Zusätzen vermehrt von v. Tennecker. Eilfte Auflage mit 3 Kupfern. 12. brosch. 8 gr.

Tennecker, S. v., der Militär- und Civil-Pferdearzt, Churund Beschlageschmidt in allen seinen Dienstgeschäften und Dienstverhältnissen. Ein Handbuch für Militair- und Civilpferdeärzte, Chur- und Beschlageschmidte. gr. 8. 1 thlr. 8 gr.
